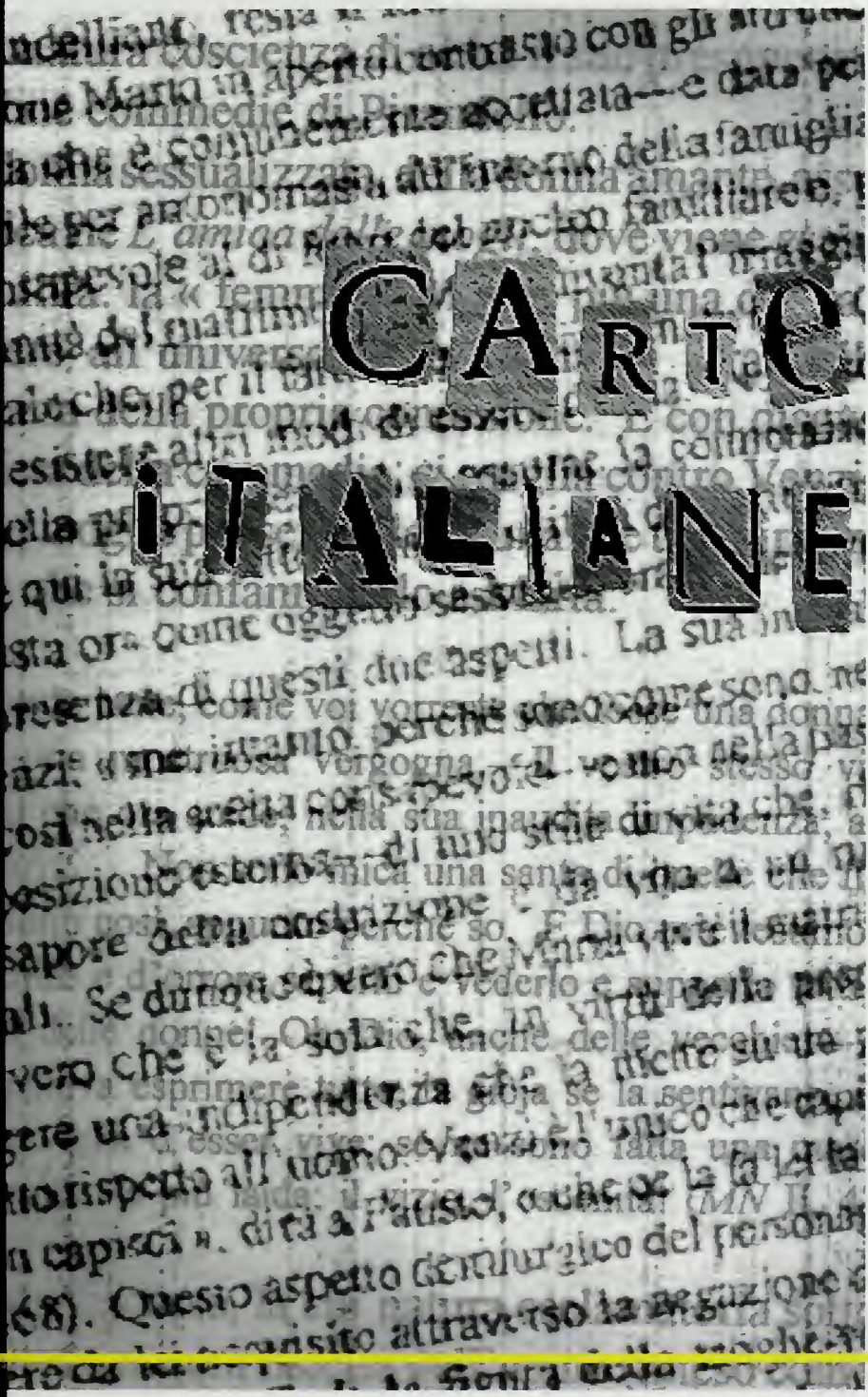

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 16 Winter 1999

Department of Italian, UCLA

Editorial Board

Editors-in chief: Giuseppe Cavatorta, Jacqualine Dyess, Amy Feldman
Cover design: Alexandra Vasilas

The Editorial Board for this Edition was comprised of graduate students from the Department of Italian, UCLA.

Advisory Board

LuigiBallerini, *Italian*, UCLA
Franco Betti, *Italian*, UCLA
Massimo Ciavolella, *Italian*, UCLA
Marga Cottino-Jones,*Italian*, UCLA
Tom Harrison, *Italian*, UCLA
Lucia Re, *Italian,Comparative Literature*,UCLA
Edward Tuttle, *Italian*, *Romance Lingusitics,* UCLA

Carte Italiane, edited by the graduate students of the Department of Italian at the University of California, Los Angeles under the auspices of the UCLA Department of Italian and is largely funded by the UCLA Graduate Students Asscoiation. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian studies must follow the guidelines of the MLA handbook and be submitted in duplicate and on 3-1/2" diskette by September 1, 1999 to:

Editor, *Carte Italiane*
UCLA Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Ave.
Los Angeles, CA 90024
Phone: 310-825-1940

All articles are indexed in the MLA International Bibliography.

Subscription rates to Carte Italiane are $8 for individuals and &10 for institutions in US funds. Overseas subscribers please add $2 for shipping.

Copyright © 1999 by the Regents of the University of California. All rights reserved.

Contents

Forward v

Ermeneutica, Democrazia, Emancipazione 1
Gianni Vattimo

Women's Place: Contradictory Models of Female Behavior in Italian Cinema (1932-1940) 19
Dana Renga

Alfieri and Byron 31
Diana Englemann

La creazione di una martire: l'uso del corpo femminile ne La reina di Scozia 54
Jacqualine Dyess

1910: The Emancipation of Dissonance by Tom Harrison 81
Marco Codebo

Foreward

Dopo uno iato di quasi cinque anni dovuto ad una ristrutturazione del programma del Dipartimento d'Italiano della UCLA, riprende la pubblicazione di *Carte Italiane*, la rivista diretta dai nostri studenti "graduate". Riprende con lo stesso formato e con la stessa frequenza della "vecchia" rivista, ma guidata da un nuovo gruppo di studenti che uniscono ad una solida preparazione accademica un entusiasmo inusitato. Il risultato è un numero che accosta ad un intervento del filosofo Gianni Vattimo sull'ermeneutica e articoli di dottorandi: sull'immagine della donna nel cinema italiano (Dana Renga), sui rapporti tra Vittorio Alfieri e Lord Byron (Diana Englemann) e sul teatro del Della Valle (Jacqualine Dyess). A questa nuova leva di talenti va l'appoggio incondizionato di tutti i docenti del dipartimento.

Massimo Ciavolella, Chair

Ermeneutica, Democrazia, Emancipazione

Si può "fondare" una politica democratica, di emancipazione, o anche, detto più chiaramente, progressista e di sinistra, sull'ermeneutica? Pongo la questione in termini brutali, o quasi, anche per non nasconderne il carattere immediatamente scandaloso. L'ermeneutica è una filosofia che, nel migliore dei casi, si presenta come politicamente "neutrale", comunque molto attenta a non ripetere gli errori dei "fondazionalismi" filosofici del passato, che tra l'altro hanno spesso preteso di indicare le vie dell'emancipazione umana richiamandosi sia a una pretesa conoscenza dell'essenza dell'uomo, sia a un punto di vista privilegiato sulla teologia intima della storia. Dai suoi avversari, anzi, questo atteggiamento politicamente neutrale dell'ermeneutica viene spesso identificato, puramente e semplicemente, con una forma di conservatorismo: richiamo alla tradizione, "riabilitazione del pregiudizio" (come dice esplicitamente Gadamer), diffidenza nei confronti della scienza e della tecnica e permanente legame con la cultura umanistica, negazione di qualunque criterio "oggettivo" di verità, e conseguente rilegittimazione del mito, della religione, persino, chissà, della magia...

Ma non si tratta solo di rispondere a queste critiche, che fino a questo punto potrebbero benissimo ben essere considerate esterne al vero significato filosofico della teoria; né di conferire loro un peso più determinante solo perché stiamo parlando in un ambiente dove la questione del rapporto tra filosofia e sue implicazioni politiche (conservatrici o rivoluzionarie...) è particolarmente sentita per ragioni molto evidenti ma non

strettamente teoriche. Il fatto è che il problema della relazione tra ermeneutica e democrazia, o programmi politici di emancipazione, è una questione che tocca la sostanza stessa dell'ermeneutica come filosofia. Ciò che intendo sostenere è che, se l'ermeneutica non risponde alla domanda sull'emancipazione, ciò non dipende dalla fedeltà alla sua vocazione teorica specifica - che, sia in quanto filosofia consapevole dei propri limiti, sia in quanto filososofia dell'interpretazione che non vuol confondersi con il vecchio fondazionalismo metafisico, le imporrebbe di non entrare nel terreno politico con i suoi strumenti teorici. Il rifiuto di "compromettersi" con la questione dell'emancipazione, credo, significa da parte dell'ermeneutica anche una insufficienza del suo proprio discorso teorico. L'ermeneutica, come cercherò di far vedere, si trova in una specie di *impasse*; è diventata una filosofia dai confini molto ampi, i cui principi (ogni esperienza di verità è un fatto interpretativo, con tutto ciò che ne segue) sono più o meno accettati da quasi tutte le correnti filosofiche di oggi; tanto che io credo si possa parlare dell'ermeneutica come della nuova koiné, del nuovo idioma comune che, a partire dalla fine degli anni Settanta, ha sostituito l'egemonia del marxismo e poi dello strutturalismo, come sfondo di tutti i nostri discorsi e dibattiti. Ma diventando una koiné, l'ermeneutica ha anche perso quasi completamente ogni fisionomia riconoscibile: è ciò che si vede, per esempio, se si prendono certi manuali usciti negli ultimi anni, che collocano sotto la categoria dell'ermeneutica quasi tutto quello che, nel linguaggio filosofico anglosassone, viene chiamato filofofia continentale (si intende: europea), e che nei decenni del dopoguerra si chiamava esistenzialismo o fenomenologia. Ora, da una tale condizione di vaghezza e, per dir tutto, di frivolezza e vacuità, l'ermeneutica può uscire solo rifacendosi alle esigenze originarie che hanno ispirato gli autori, anzitutto Heidegger, che l'hanno massimamente improntata; ma a una tale revisione - un vero e proprio esame di coscienza, se si vuole - essa viene spinta oggi

anche e soprattutto dal confronto con problemi politici ed etici ai quali, nei decenni passati, non ha ritenuto di dover pensare. Può ben darsi che la disattenzione dell'ermeneutica per i problemi della politica e dell'emancipazione fosse giustificata, fino a pochi anni fa, sia da motivi teorici interni (si trattava prima di tutto di combattere sul piano della teoria il fondazionalismo metafisico; e direi che questo è soprattutto il senso di un lavoro come quello di Rorty, a partire da *Philosophy and the Mirror of Nature*), sia da condizioni culturali e sociali in cui, di fronte al persistere di politiche totalitarie che si presentavano come attuazione di programmi filosofici (il marxismo, ovviamente) occorreva insistere soprattutto sul carattere pragmatico della politica: insomma, sono stati anni in cui era "giusto" affermare il carattere non politico della filosofia e il carattere non filosofico della politica. Oggi, e certo qui sono condizionato dalla prospettiva della situazione italiana, ma credo che ci siano ampie analogie con la situazione degli altri paesi industriali avanzati (e forse anche, in qualche misura diversa, con la situazione delle democrazie latino-americane), sia motivazioni teoriche interne (l'impasse e la genericità in cui l'ermeneutica sembra trovarsi) sia la situazione sociale e culturale generale (certamente per me quella italiana ed europea) sembrano richiedere che questa separazione radicale tra filosofia e problematica politica dell'emancipazione venga rimessa in discussione.

Già queste osservazioni di partenza potrebbero essere oggetto di ampia discussione; e spero che si potranno approfondire nel nostro dibattito. Io intendo ora procedere cercando di mostrare in che senso, ponendosi più francamente il problema dell'emancipazione, l'ermeneutica non solo non tradisce le proprie premesse, ma anzi fa un passo decisivo nella direzione della soluzione dei problemi nei quali, come koiné, sembra essersi avviluppata.

Quando parliamo di ermeneutica, credo che tutti più o meno intendiamo una posizione filosofica che si può definire

mediante due termini: (a) presa di congedo dal fondazionalismo metafisico (cioè, dalla filosofia dei primi principi: Aristotele; ma anche: dalla filosofia come consapevole messa in luce delle condizioni di possibilità dell'esperienza e della scienza: da Kant al neopositivismo alla fenomenologia; (b) concezione del mondo come conflitto di interpretazioni. Questi due tratti costitutivi dell'ermeneutica sono chiaramente omologhi (nel senso in cui ha parlato di omologie tra filosofia e società un autore come Lucien Goldman) con i caratteri che definiscono la modernità nella descrizione classica di Max Weber: sia la dissoluzione del fondazionalismo sia la liberazione del conflitto delle interpretazioni sono correlati, anche se non effetti meccanici, della pluralizzazione delle sfere di esistenza e dei sistemi di valore che si verifica nel mondo moderno. Persino la "microfisica del potere" di Focault - che pure ritiene che si debba parlare ancora di potere al singolare, come di un agente in qualche senso unico rispetto a cui, per opposizione, si definisce ogni attività di emancipazione - è in realtà una conferma del fatto che, nella pluralizzazione delle sfere di esistenza, non si dà più una "razionalità centrale" (e forse proprio per questo i sistemi disciplinari devono diventare più espliciti, ramificati, alla fine più rigidi). Ma, per restare ancora un momento sul tema del correlato sociale dell'ermeneutica, proprio la società come pluralità di linguaggi e sistemi di valore irriducibile a una razionalità centrale e come luogo del conflitto di interpretazioni libero da ogni pretesa realistico-metafisica, sembra oggi quella in cui non riesce più a prender corpo alcun progetto politico di emancipazione. Certo, là dove le condizioni del libero gioco delle interpretazioni sono ancora gravemente insufficienti - società autoritarie, regime di duro sfruttamento coloniale o quasi - una politica filosoficamente ispirata ha di fronte a sé il compito di stabilire o ristabilire le minime condizioni della democrazia liberale. Ma quello che si verifica oggi, il più spesso, nelle società industriali avanzate, è che di fatto le condizioni del pluralismo e del libero

dialogo sociale sono largamente realizzate, e diventa sempre più urgente decidere, anche e proprio con l'aiuto della filosofia, che cosa si vuol dire, come concreti partecipanti a un dialogo, una volta che questo sia, basilarmente, possibile. È vero che posizioni come la teoria dell'agire comunicativo ci invitano a diffidare delle distorsioni e manipolazioni a cui, nelle società liberali, il dialogo sociale sembra ancora essere soggetto; di modo che il programma di instaurare una effettiva pluralità e una autentica possibilità di conflitto di interpretazioni sembra un compito sempre attuale (e, forse, interminabile). Ma questo atteggiamento di diffidenza critica comporta un grave rischio, che getta molti dubbi sull'insieme del programma etico-politico che ne deriva: se, anche in assenza di limitazioni visibili della libertà di opinione, di stampa, di associazione, noi continuiamo a sospettare che la comunicazione sociale sia manipolata e distorta (per esempio a causa della proprietà privata dei mass-media, della pubblicità, ecc.), sarà difficile non ammettere che chi è in condizione di svelare la distorsione (quasi) universale della comunicazione è solo una casta di mandarini, un gruppo di intellettuali "puri", un comitato centrale o un'avanguardia di classe che si ritiene miracolosamente sottratta alle manipolazioni... L'ermeneutica, dal canto suo, non può che prendere sul serio ciò che gli interlocutori di fatto dicono, considerandosi un interlocutore fra gli altri; e proprio per questo, invece di assumere la posizione di un supremo giudice delle condizioni ideali del dialogo, dovrebbe decidere che cosa in concreto ha da dire.

Come ho detto sopra, nelle società in cui certe condizioni basiche del dialogo sono realizzate e di fatto "il mondo" si configura come un conflitto di interpretazioni, sembra che la progettualità sociale e politica tenda a spegnersi; come se la Bebele dei linguaggi in cui si è immersi finisca per spegnere ogni effettiva volontà critica. A questa situazione, le società tardo industriali tendono a reagire con la rinascita di fondamentalismi di vario tipo, da quelli etnici a

quelli religiosi a quelli familiaristici o genericamente comunitaristici. Politicamente, del resto, si verifica una (non tanto) paradossale alleanza tra gruppi neo-liberisti (reaganiani, per intenderci) e i fondamentalisti: entrambi, per motivi diversi, hanno interesse ad allentare il legame sociale, come si vede nel caso delle sovvenzioni statali alla scuola privata. I liberisti le favoriscono in quanto vi vedono una estensione del principio della libera iniziativa (e anche l'educazione diventa un business...); i fondamentalisti di vario tipo vi vedono una opportunità di rinchiudersi nelle loro ortodossie, senza doversi confrontare con una società davvero aperta e dialogica.

Non intendo sviluppare più a lungo questa analisi "politica" - anche se, come ho detto, non credo che essa sia tanto eterogenea agli interessi e ai compiti della filosofia.Voglio solo sottolineare che questa situazione delle società industriali avanzate, dove la liberazione del conflitto delle interpretazioni si accompagna con una sorta di caduta di tensione nella capacità di progettazione sociale e con la rinascita reattiva dei fondamentalismi, mi sembra una specie di rappresentazione analogica della impasse in cui ritengo si trovi l'ermeneutica filosofica. Come ho detto i due tratti costitutivi dell'ermeneutica - congedo dai fondamenti e liberazione del conflitto delle interpretazioni - sono anche i caratteri con cui possiamo descrivere quel che accade nelle democrazie industriali avanzate, nell'atmosfera babelica della società di mercato e nel correlativo affermarsi di identità comunitarie ristrette che tendono a esplodere fuori da ogni coordinazione, e a produrre fenomeni di dissoluzione del vincolo sociale. Forse anche questo constatava Nietzsche quando diceva che "non siamo più materiale per una società". Può l'ermeneutica limitarsi ad accompagnare questi fenomeni dissolutivi, che sarebbero del resto accettabili se fossero dissolutivi, anarchici, ecc.; ma che, a quanto pare, preparano soltanto la rinascita di più gravi conflitti tra opposti fondamentalismi? Ciò che intendo dire è che l'ermeneutica di

oggi appare troppo poco radicalmente nichilista per realizzare davvero questo sogno "anarchico" di Nietzsche. Cerchiamo di vedere perché, e anche di delineare un percorso teorico che metta l'ermeneutica in condizione di rispondere meglio, insieme, sia alla sua vocazione specifica come teoria, sia alle domande che le provengono dall'etica e dalla politica.

L'ermeneutica non può ridursi tutta ad antifondazionalismo più liberazione del conflitto delle interpretazioni, perché così facendo tradirebbe la sua ispirazione di fondo. (È ovvio che non c'è nessuna ragione per cui una filosofia non dovrebbe tradire la sua ispirazione originaria; ma non sembra illegittimo richiamarsi a questa ispirazione originaria proprio nel momento in cui, per ragioni interne ed esterne - come quelle sociali e politiche - la teoria sembra arrivata a un punto morto...). L'ispirazione originaria dell'ermeneutica - come ho argomentato altrove - è il rifiuto heideggeriano della metafisica, e cioè di quel pensiero che identifica l'essere "vero" (l'*ontos on* di Platone e Aristotele) con l'oggettività accertabile, misurabile e manipolabile degli oggetti della scienza-tecnica moderna. Questo rifiuto di identificare l'essere con l'ente, a sua volta, è motivato da ragioni non puramente teoriche, ma da esigenze etico-politiche, che Heidegger condivide con le avanguardie filosofiche ed artistiche del primo Novecento (penso per esempio al *Geist der Utopie* di Ernst Bloch). L'identificazione dell'essere con l'oggettività manipolabile degli oggetti della scienza-tecnica viene vista come premessa dell'inevitabile trasformazione della società in quella che, più tardi ma sulla stessa linea, Adorno chiamerà l'organizzazione totale. Ciò che importa qui, per capire l'originaria ispirazione heideggeriana dell'ermeneutica, è che Heidegger non può, senza contraddirsi, respingere la metafisica (l'identificazione dell'essere con l'oggettività; e cioè: l'oblio dell'essere) *per motivi teorici.* Non può cioè sostenere che la concezione metafisica dell'essere è falsa, non esatta, non conforme a ciò che davvero l'essere,

"oggettivamente", è. Così facendo cercherebbe solo una nozione dell'essere più adeguata al suo modo oggettivo di darsi; e cioè lo identificherebbe ancora con un ente presente, un oggetto, ecc.. È così anche che si apre la via all'antifondazionalismo dell'ermeneutica: questa non si propone come teoria che "fonda" la propria validita sull'esibizione, come prova, di una qualche struttura stabilmente data dell'essere, alla quale poi dovrebbe adeguarsi anche nella pratica. Come scrive Nietzsche, "non ci sono fatti, solo interpretazioni"; ma anche questa frase, per l'appunto, non è l'enunciazione di un fatto, è "solo" una interpretazione. L'ermeneutica si mantiene fedele alla sua ispirazione di base e raggiunge il suo significato più proprio se sviluppa tutte le implicazioni di questa osservazione di Nietzsche. La prima di queste implicazioni è che l'ermeneutica non potrà presentarsi (solo) come la (meta)teoria della pluralità delle interpretazioni - perché questo sarebbe ancora una sorta di posizione metafisico-descrittiva.

Ma allora che cosa? Da questa *impasse* - che è anche la ragione di una certa perdita di peso dell'ermeneutica divenuta *koiné* - si esce, credo, riconoscendo che l'ermeneutica non è solo antifondazionalismo più conflitto di interpretazioni, ma implica una filosofia della storia - anche intesa soltanto come filosofia della storia della fine della filosofia della storia. Con questa espressione un po' artificiosa intendo dire che chi, come per esempio Lyotard, dichiara la fine dei metaracconti, delle grandi narrazioni, se non vuole che questa dichiarazione sia un'ennesima tesi metafisica (non ci sono metaracconti, essi non corrispondono allo stato dei fatti, ecc.), dovrà argomentare ciò che dice proprio (e solo) in base a un racconto della consumazione e dissoluzione delle grandi narrazioni. La filosofia della storia della fine della filosofia della storia, a cui l'ermeneutica deve richiamarsi se non vuole ripresentarsi come tesi metafisica, non potrà che essere una storia di consumazione dell'essere metafisico. Questo essere infatti non è negato da una teoria che lo riconosce oggettivamente come

diverso, non identificabile con gli oggetti; ma solo da un racconto che lo mostra come "non più sostenibile", una menzogna riconosciuta come tale perché non è più richiesta, necessaria, ecc.. È, come si sarà capito facilmente, la logica delle "morte di Dio" annunciata dallo Zarathustra nietzschiano: non la tesi (metafisica) "Dio non esiste"; ma l'enunciazione narrativa: "Dio, la cui idea è servita a creare condizioni di maggiore sicurezza e a far uscire l'uomo dalla selva primitiva, è un'ipotesi oggi troppo eccessiva, ingombrante, non più necessaria; e ciò proprio perché ha raggiunto i suoi scopi, di stabilire sicurezza, socialità regolata, ecc.".

La verità dell'ermeneutica - sia la sua ispirazione originaria, sia la sola possibile motivazione della sua validità come teoria - si lega dunque ad una visione della storia della nostra cultura, e del senso dell'essere in essa, come processo di dissoluzione delle strutture forti; o, con il termine di Nietsche, come avvento del nichilismo, cioè di una situazione in cui, secondo l'espressione di Heidegger riferita a Nietzsche, "dell'essere come tale non ne è più nulla" (es mit dem Sein selbst nichts mehr ist). Riconoscendosi inseparabile da una filosofia della storia di stampo nichilista, l'ermeneutica non si limita più a teorizzare, un po' vuotamente, il mondo come conflitto di interpretazioni libero da ogni metafisica (salvo una: quella che appunto descrive il mondo come conflitto di interpretazioni). Ma propone le sue "tesi" come interpretazione argomentata dell'esito di un processo nel quale si trova coinvolta e in cui, proprio per questo, non può non prendere posizione, rinvenendo nel corso del processo stesso un filo conduttore che le ispira scelte, progetti, giudizi. Si noti che questo sentirsi "unterwegs", e per questo nella condizione di dover prendere posizione, non solo contemplare, descrivere, svelare condizioni di possibilità, ecc. corrisponde perfettamente all'idea heideggeriana che l'esserci esiste come progetto gettato, e che, di conseguenza, il pensiero non è rispecchiamento "oggettivo" di un mondo là-fuori. Anche il "dovere" dell'ermeneutica di non collocarsi come

sguardo "neutrale" nei confronti della politica e dei progetti di emancipazione, in ultima analisi, dipende di qui.

Una esplicita filosofia della storia è necessaria all'ermeneutica per non tradire la propria aspirazione originaria, ricadendo in un colpo solo nella metafisica, da cui voleva uscire, e nella vacuità di una ralativistica "filosofia della cultura". E una filosofia della storia è anche ciò di cui hanno sempre avuto bisogno, almeno nella società moderna in cui le masse hanno preso la parola, tutti i movimenti politici di emancipazione. (Vi invito a ripensare alla portata decisiva di quel breve scritto di Walter Benjamin intitolato *Tesi sulla filosofia della storia*, che sarebbe sbagliato considerare solo come una critica negativa di ogni filosofia della storia...). Oggi le filosofie della storia che di fatto hanno ispirato i movimenti politici rivoluzionari (falliti) del nostro secolo sono diventate insostenibili; ma, anch'esse, non perché si siano riconosciute "oggettivamente false"; bensì perché sono venute meno le condizioni sociali ed ideologiche su cui si reggevano; non si può più concepire la storia come un corso unitario - e cioè eurocentrico - né la cultura umana come la realizzazione di un modello universale di uomo - ancora una volta, l'uomo occidentale moderno. Con ciò, però, non è solo liberato il campo perché ognuno faccia valere la propria interpretazione del mondo. Se il conflitto delle interpretazioni non deve essere lotta fisica e imposizione del più forte (il che sarebbe ancora una forma di esaltazione metafisica dell'oggettività, l'assunzione del fatto, la forza, come diritto) bisogna che le interpretazioni offrano argomenti. Il movimento politico di emancipazione sembra affine all'ermeneutica in questo: che non ha mai potuto offrire argomenti metafisici, prove basate sulle strutture di fatto, ma solo argomenti "geschichtsphilosophisch", di filosofia della storia. È vero che in passato posizioni politiche rivoluzionarie si sono appoggiate a teorie dei diritti "naturali", dunque a filosofie essenzialistiche. Ma forse il fallimento di quelle rivoluzioni (anche il proletariato

marxiano doveva essere il portatore del senso "vero", non ideologicamente falsato, della storia...) si spiega anche con questi residui metafisici insuperati. Oggi, comunque, questa fondazione "giusnaturalistica" della politica progressista non è più possibile: sia perché non possiamo rinunciare alla critica dell'ideologia, che ci ha messo definitivamente in guardia contro la fondazione di diritti su pretese essenze; sia perché, soprattutto - ed è anche questo un segno che la fine della metafisica avviene con la messa in luce delle sue implicazioni estreme - il richiamo alla "natura" (fino alle differenze "naturali" tra popoli, razze, individui, ecc.) è diventato un patrimonio della politica di destra, che si svela così per quello che è, una esaltazione dell'ordine esistente preso come norma "naturale" da rispettare e promuovere in tutte le sue implicazioni (liberare la concorrenza economica dai lacci e dalle pastoie dello "statalismo" è un esempio di ciò...).

Che cosa offre, dunque, una ermeneutica intesa come filosofia della storia nichilista alla politica democratica ed ai movimenti di emancipazione? La sostanza della filosofia della storia che l'ermeneutica deve riconoscere come proprio contenuto centrale, ripetiamolo, è questa: (1) L'idea che l'unica razionalità di cui disponiamo, al di fuori del fondazionalismo metafisico, è una razionalità "storico-narrativa-interpretativa". Che, cioè, afferma la propria validità non esibendo fondamenti ma raccontando e interpretando in un certo modo le vicende della cultura che gli interlocutori hanno in comune, e cioè la storia della modernità. (2) Queste vicende, assumendosi tutti i rischi che sono connessi a generalizzazioni di questo genere, l'ermeneutica le interpreta secondo un filo conduttore, non deterministico perché riconosciuto solo a posteriori e senza alcune pretese di predittività, che chiamiamo nichilismo perché intende la storia della modernità come un processo di dissoluzione, su molteplici livelli, di ogni struttura forte: secolarizzazione della tradizione religiosa, secolarizzazione del potere politico, dissoluzione delle "ultimità"

anche all'interno del soggetto (la psicoanalisi come esempio di ciò), frammentazione di ogni razionalità "centrale" con la moltiplicazione delle scienze speciali e la loro tendenziale irriducibilità ad uno schema unitario; pluralizzazione degli universi culturali contro l'idea di un corso unitario della storia umana... Tutti aspetti del processo nichilistico della modernità che potrebbero essere illustrati, oltre che con i testi di Nietzsche, con quelli di autori come Max Weber, Nobert Elias, René Girard, e come tanti romanzieri e poeti del nostro secolo - da Proust a Musil, e persino ai registi di cinema come Fellini. Come si vede, siamo quasi alla banalità: è la situazione spirituale in cui tutti di fatto viviamo. Importa però l'interpretazione filosofica che se ne dà, e le implicazioni che, anche sul piano della progettualità politica, se ne possono trarre.

Saltando alcuni passaggi intermedi, cercherò di enunciare, in conclusione e senza costruire nessi sistematici, alcuni punti della risposta che l'ermeneutica intesa come ontologia e filosofia della storia nichilista ha da offrire alla domanda etico-politica circa la democrazia e l'emancipazione.

(1) L'ideale dell'eguaglianza, che ha lungamente dominato i movimenti politici progressisti, va sostituito con l'ideale della riduzione della violenza. Si capisce chiaramente perché: l'eguaglianza è ancora sempre una tesi metafisica che si espone, come tale, ad essere confutata dalla critica dell'ideologia: in quanto pretesa di cogliere una essenza umana data una volta per tutte, si espone tra l'altro al rischio di ridurre la storia e la diversità tra le culture a puri erramenti, o al rischio di vedervi un processo che tende a realizzare un ideale già dato e fornito di rigido significato normativo. Oltre a ciò, si pensi a quanto poco, oggi, l'idea di eguaglianza possa valere sia di fronte ai rischi della omologazione di fatto che minaccia le società tecnologicamente avanzate, sia di fronte alla consapevolezza, che si va diffondendo, dei limiti dello "specismo", giacché il valore dell'eguaglianza è strettamente

legato, nella tradizione, all'idea che l'uomo è diverso dagli animali. Per contro, un'interpretazione della storia della modernità in termini di dissoluzione delle strutture forti dell'essere, mette in luce il filo conduttore della riduzione della violenza, intesa non come violazione del diritto di ogni "essenza" al suo "luogo naturale", ma come affermazione perentoria di un ultimità che, come il fondamento metafisico (o anche come il Dio dei filosofi), non ammette ulteriori domande sul perché, interrompe il dialogo, mette a tacere.

(2) Una simile visione della storia come riduzione della violenza, tra l'altro, apre anche la via a includere, in un progetto politico di emancipazione ermeneuticamente ispirato, le varie istanze dell'ecologismo contemporaneo, che possono essere riconosciute, e anche delimitate, dal punto di vista del filo conduttore della riduzione della violenza (verso la natura, anzitutto). L'ideale di riduzione della violenza è un telos a cui ci si avvicina asintoticamente e, dunque, evitando quelle violenze che sarebbero fatalmente richieste da una eliminazione completa e immediata di ogni violenza... Posso ancora mangiare carne, per esempio; ma cominciare a non andare più a caccia per divertimento o per produrre costose pellicce...

(3) L'insistenza sul valore eguaglianza non ha molto da opporre a quello che sempre più chiaramente, oggi, diventa il valore centrale dei partiti politici conservatori e di destra, e cioè l'esaltazione della concorrenza e della competizione, a tutti i livelli della vita sociale, come garanzia di "sviluppo". Una società fortemente concorrenziale non contrasta necessariamente con i principi dell'eguaglianza, e tuttavia difficilmente la definiremmo una società democratica, umana, conforme all'ideale dell'emancipazione. Questa contraddizione si scioglie invece in base al "principio" della riduzione della violenza, che costituisce un ben più netto limite alla esaltazione della competizione e anche alla ideologia dello sviluppo a tutti i costi.

(4) Il principio della riduzione della violenza porta con sé anche la possibilità di assumere posizioni non generiche e nemmeno, però, contraddittorie, nei confronti dei due aspetti che, nella ipotesi qui proposta, sono apparsi caratteristici delle società industriali avanzate: la cultura del supermercato e i fondazionalismi reattivi che ad essa si oppongono. La cultura del supermercato è un pluralismo senza orientamento nichilistico, che ignora il filo conduttore della riduzione della violenza: in nome del quale, molto più ragionevolmente che con le prospettive essenzialistiche del papa, si può respingere il consumismo esasperato, il vuoto dei significati esistenziali, la noia della società opulente generatrice di compensazioni violente. È sempre il filo conduttore della riduzione della violenza che vale come principio per la critica dei fondamentalismi reattivi che credono di vincere la Babele del supermercato ritrovando identità forti, paternità rassicuranti e insieme minacciose. La dissoluzione moderna dei metaracconti universalistici non ha il senso di riaprire la strada alle appartenenze e alle identità in termini di etnie, famiglie, razze, sette, ecc..

(5) Forse questa questione delle identità locali tocca uno dei veri punti deboli del movimento politico di emancipazione - deboli sia sul piano della persuasività della sua immagine sia su quello della coerenza teorica. I movimenti democratici restano ancora oggi costantemente tentati da ideali comunitaristici, che a ben vedere, come il valore-eguaglianza, hanno radice nella persistenza di posizioni metafisiche. Alla natura umana, secondo questa prospettiva, non compete solo l'eguaglianza, ma anche l'appartenenza a comunità naturali che sono messe in pericolo dalla frammentazione moderna e dal sorgere di vincoli sociali convenzionali ecc.. Questo comunitarismo naturalistico fa sì che ancora oggi il pensiero democratico guardi con sospetto al mondo che Marx ha chiamato della prostituzione generalizzata: il mondo della fantasmagoria della merce, della *hybris* sperimentale a cui pensava Nietzsche quando parlava dell'*Uebermensch*. Non è forse

solo un caso legato a contingenze locali che il movimento progressista italiano, negli ultimi tempi e soprattutto nelle ultime elezioni, sia apparso, e sia stato in realtà, una posizione politica "conservatrice", o almeno troppo prudente e diffidente nei confronti di grandi trasformazioni (costituzionali, economiche, ecc.), che invece costituivano il programma delle forze tradizionalmente "conservatrici". Può sembrare paradossale, ma proprio l'adozione di una prospettiva nichilista può dare alla politica democratica la capacità di guardare in maniera non semplicemente difensiva e reattiva alla fantasmagoria del mondo post-moderno. Forse con qualche buona ragione (per esempio, per la buona ragione che, in Italia e in Europa la sinistra democratica deve rassicurare le classi medie per farsi accettare come possibile partito di governo), sono state escluse dall'ambito dei suoi programmi le tante proposte, che si sono dette talvolta "deliranti", che circolavano nei tardi anni Sessanta presso autori come Deleuze e Guattari, o anche le molto meno sconvolgenti idee sulla rivoluzione "estetico-istintuale" di Marcuse. Lo sforzo di ripensare l'emancipazione alla luce di una filosofia della storia di impronta nichilista potrebbe avere anche il senso di recuperare, paradossalmente ma non tanto, le dimensioni utopiche che ci siamo troppo frettolosamente rassegnati a metter da parte.

Gianni Vattimo
Università di Torino

Woman's Place: Contradictory Models of Female Behavior in Italian Cinema (1932-1940)

Scholarship of the ventennio nero, the period of fascist rule in Italy, of the last twenty years has produced various interpretations of social, political and economic situations attesting to the contradictory and inconstant nature of the fascist regime and its direct or indirect influences on the Italian population. It has become nearly impossible to posit a decisive definition of the regime's relationship to various subcategories which constitute the Italian nation, whether defined by gender, ethnicity, social class or religion. The regime's relationship to its female component, for example, has been shown by multiple interpreters to be unstable and inconsistent. Italian women -- whether active participants in the political sphere, in various facets of the culture industry or the work force, or in the "private made public" sphere of the household and the family -- are all subject to conflicting models of behavior put forth by the regime.

As cinema is one of the apparati most responsible for the production and diffusion of mass culture in our century, it is useful to investigate the presentation of female characters in Italian cinema produced under fascism. Such an investigation will attest to the impossibility of classifying the female constituent of fascist culture as either "good" ("sposa e madre esemplare") or "bad" (everything else) as representation within the cinematic apparatus resists that which it initially was utilized to enforce.

I will examine the disruptive presence of the female characters of

three paradigmatic films made during the ventennio nero, Forzano's *Camicia nera* (1932), Gallone's *Scipione l'Africano* (1937) and Genina's *L'assedio dell'Alcazar* (1940). The foreground of all of these films is a historical situation highlighted by war. *Camicia nera* is a highly propagandistic film which documents the events leading up to the march on Rome with W.W.I acting as a narrative bridge between documentary and personal drama. The second film *Scipione l'Africano*, is a propaganda film which treats the Second Punic War, and the third, *L'assedio dell'Alcazar* treats the Italian support of one event of the Spanish Civil War and also allows ample space for the development of several love stories. The backgrounds, or secondary narratives, of these films depict a desiring female and her subsequent interactions with the apparati of both family and state.

The fascist state's desire to promote political ideology through mass culture especially in movie making is evident in these three films. They all attempt to create a national identity by fostering the imitation of "past" historical characters or agents in "glorious" events of the past, focusing on a heroic figure responsible for the preservation of the political, social and moral order. They also construct an enemy which threatens such an ideology. It is possible to question the apparent hegemonic ideology of these films by examining the secondary narratives devoted to the female characters within these films. As Reich notes in "Reading, Writing and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-1943," many of the secondary plots, or what Reich calls narrative displacements, of the genre of the Italian schoolgirl comedy are the most disruptive, and the resolved love story which allows narrative closure acts as a safety mechanism to deter the viewer from lingering too long on the individual acts of rebellion performed throughout the film. The same is true for these films: In their finales the state is always privileged as omnipotent through defeating the enemy, though

the secondary stories are not resolved as neatly, leaving open spaces for deconstructive criticism. Such narratives inadvertently stress the importance of personal rebellion from the collective whole, making space for the role of the individual rather than the group mentality and highlighting a sense of spirituality which transcends political association.

The filmic medium which the fascists desired to use as a mechanism of control has been shown by many interpreters to frequently and inadvertently perform an opposite function. Benjamin's essay, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", alludes to this paradox in that instead of creating a cultural or fascist heritage which should be adhered to by the masses, film demonstrates the impossibility of reproducing the cultural authenticity which would be necessary for such control. He writes that the most powerful agent of the mass movement is film: "Its social significance is inconceivable without its destructive, cathartic aspect, that is the liquidation of the traditional value of cultural heritage." The element of montage in film, according to Eisenstein , opens doors for the spectator that were previously closed, thus involving him or her in the interpretive process and letting the spectator glimpse, albeit temporarily, never before seen worlds and possible choices. Benjamin continues that "...film burst [the] prison world asunder by the dynamite of a tenth of a second". In film the fascist tendency of aesthetization of politics is seen par excellence. Mass art, according to Benjamin, retains a political rather than ritualistic function and as such it is possible to interpret all characters and actions within a political context.

These films desire to replicate historical presence in order to construct a national identity. According to Benjamin's logic this is an impossible venture as the loss of historical "presence" in these films results in the loss of their intended "aura": a constructed political, social and moral agenda which would be easily palpable to the masses. Through examining the construction and function

of select female characters it becomes possible to glimpse an alternative space which is presented as an option to conversion and stasis, as the rhetorical strategy of specific filmic excerpts defies historization, and enforces progressive nature of the human spirit.

Elements such as war, heroism, fatherland, imperialism, and colonialism become politicized within many of the films made during the ventennio nero and aid in presenting the public with a constructed image of the totalitarian regime and its mission. Icons are present in *Camicia nera*, *Scipione l'Africano*, and *L'assedio dell'Alcazar* such as staffs, towers, maps, battle weapons, trains and numerous other phallic markers of fascist culture in order to enforce the desired model of the fascist state through visual repetition. Male characters easily fit into such desired constructions, as the boy protagonist of Camicia Nera represents, according to Hay in *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, the maturation of the Italian national conscience under fascist rule . Both Scipione of *Scipione l'Africano* and Captain Vela of *L'assedio dell'Alcazar* embody the qualities of heroism, leadership and oration that the Duce prided himself on and desired to diffuse through the use of L.U.C.E. documentary footage. Thus, icon and image correspond as the male protagonists represent and enforce the phallocentric use value of the symbol in the fascist cultural politics.

The actions of the male characters of these films guide the plot to its desired resolution, inevitably enforcing the political, social and moral aspirations of the fascist state. The finale of *Camicia nera* stresses the social and economic reforms of fascism, directly demonstrating their influence on the Italian peasant class, while both *Scipione l'Africano* and *L'assedio dell'Alcazar* promote the historical past and present moral and political superiority over decadent forces of desired oppression, the Carthaginians and the Bolsheviks respectively. The action and depiction of many of the female characters, mothers excluded,

does not fit so easily within the initially apparent pre-programmed signification system of the filmic texts. Nowhere is the contradictory nature of the fascist state towards "the enigma of women" so prevalent than within the cinematic texts of the period.

In "Desire in Narrative" in *Alice Doesn't*, Teresa De Lauretis discusses the need for feminist film criticism to escape predetermined Oedipal narrative by stressing "...the duplicity of [the Oedipal] scenario and the specific contradiction of the female subject in it, the contradiction by which historical women must work for and against Oedipus." A necessary aspect of this analysis then becomes an examination of how these three films posit an alternative space which represents female desire as a challenge to the cinematic conventions of the thirties and forties which posits the formula for cinematic desire as such: male/active/subject and female/passive/agent.

It is clear that the more cinematic space the female characters are given, the more of a potentially disruptive presence they can have. In the beginning of the reshaping of the film industry (1932-1934) the roles allotted to female characters were minimal. With the passing of time, women were allowed more cinematic space, and in the late thirties and early forties numerous films were devoted entirely to the construction of the female protagonists. A clear progression is evident from *Camicia nera* (1932) in which female presence in plot development is minimal to *Il birichino di papà* (1943), which Reich discusses in "Reading, Writing and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-1943". Reich describes the film as subversive, and states that the action of the main female protagonist, Nicoletta, and the "deliberate use of fascist imagery constitute one of the most severe critiques of Fascist ideology in the entire cinematic production of the ventennio."

This space that is allotted to the female characters has a potentially cathartic effect on the female spectator as it often de-

picts female desire as deviant to cultural modes of behavior. In *Camicia nera* "la sorella del fabbro" desires to exit, and therefore challenge, spatial constructions of the home and the patriarchy. In *Scipione l'Africano* Velia represents an active female whose controlling and challenging gaze poses a potential threat to the male spectator in terms of Mulvey's theories of castration anxiety in "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Finally the majority of the female characters' actions in *L'assedio dell'Alcazar* disrupt the construction of the fascist state as foremost creator of signification through iconographic representation of battle scenes and the pomp of the army regiment as spectacle.

In presenting many of the female characters these films rely on representation as icon or fetish object in an attempt to help the viewer place these characters into predetermined constructions of either wife/mother, rebellious youth or evil enemy. This type of characterization which I will later analyze demonstrates the double bind of the representation of woman. Such forced classifications illustrate the presence of cultural codes which preordain viewer reaction. These directors are counting on what Judith Butler considers to be gender as a social construct. She states in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* that "it [is] impossible to separate 'gender' from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained." Thus, montage assists the spectator in entering into the process of signification, as the forced reading which becomes applied to the female characters attempts to avert a potentially dangerous position that could arise if a woman were allowed to introduce herself to the spectator.

The montage of *Camicia nera* demonstrates a desire to create a strong contrast between the "positive" and "negative" role models for women by introducing the two main female characters, the mother and the sister, both of whom remain nameless. They are both initially introduced through a sequence of six shots

each on the family farm. The mother is presented as the "sposa e madre esemplare" as she is shown cooking, tending to her children and working on the farm to support her family. Where the mother is initially introduced through her hands which are busily working to prepare breakfast the sister is introduced through a script which states "La sorella del fabbro". The sister is the only character in the movie who is introduced in this manner, as this technique is typically reserved throughout the film to cite important political and social information. Her initial presentation establishes her as an "other" who must be assimilated throughout the course of the narrative.

Her initial visual representation further distances her from the close-knit family circle as she is likened to a Hollywood film icon, a depiction considered to be very dangerous by the "fascist culture police". In *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's* Mary Anne Doane discusses the representation of the desiring female in Hollywood cinema. She states: "Overhead shots of a woman looking beautiful as she lies on a bed - but not looking at anything, her gaze unfocused - are common ... The very figure of narcissism - the mirror - is omnipresent." She continues in citing Pam Cook's discussion of female desire and the role of dreaming: "The woman's picture is similarly marked as 'fiction', or daydream, locating the woman's desire in the imaginary, where they have always been traditionally placed." The sister is introduced visually through a soft focus overhead shot as she is dreaming in bed of leaving home in search of adventure. She is later depicted looking in a mirror, an element common to all of the deviant female characters of this period. The use of the mirror represents a form of reinforced scopopholia in order to enforce the instable and hopefully conversional nature of the narcissistic female. Her modern dress also distances her socially from her family, alluding to the decadence implied in the commodification of the body par se which American cinematic models glorified.

If her visual presentation were not enough to mark her as dissimilar to the reigning norms of femininity, her lack of cinematic point of view reinforces her difference. Whereas the viewer is allowed to identify with the mother's point of view (she is shown looking off screen smiling and then the next image is that of the father bathing the son), the spectator is programmed from the outset not to trust the sister's perspective. When her fiancé arrives to tell her the news of possible emigration, and therefore of a deviation from the patriarchal rule of father and fatherland, the spectator is allowed to see what she sees, but not how she sees it. Thus her character as well as her upcoming actions are marked as unstable.

This comparison demonstrates the instability of the social order in that out of the same social class can emerge divergent models of female behavior. In *Popular Film Culture in Fascist Italy* Hay discusses *Camicia nera* as being both mythical as well as diachronic. Its mythical elements are demonstrated by its circular narrative underlined by a return to home, family, including the essential return of the rebellious sister. It is diachronic in its dependence on historical fact and its inclusion of a large amount of documentary footage. The sister's desire to explore the "otherness" of the world is extremely enigmatic for viewers in 1932 and must be kept in check and controlled at the end with a return to family, home, and the new fascist order. By uniting myth and history, in this way, the film reinforced the collective aspirations of the fascist body politic. Although the narrative must return in order to enforce pre-established cultural codes, at least for a moment the female protagonist is allowed to dream of rebellion and then to subsequently act on such a deviant strategy.

Whereas only one of the female characters of *Camicia nera* is introduced through an emblematic referent aspiring to preordain viewer reaction, all three of the female protagonists of *Scipione l'Africano* are presented in such a manner. Scipione's

nameless wife is presented through a close-up on her jewelry which she is removing and donating to assist the war effort. This image is followed by a slow pull back to the upper right in which she is introduced. Like the mother of *Camicia nera*, Scipione's wife is the perfect fascist role model of past and narrative present Italian female behavior: She is devoted to her husband, her son, and her patria. Her behavior, as with the mother in *Camicia nera*, resists deconstructive criticism as the narrative and visual construction of these characters complies perfectly with the intended model. The narrative privileges the behavioral model of the compliant woman through closing in on an image of Scipione with his ever-silent wife and emulous son looking out to pasture. Whatever digressive female behavior that occurs throughout the film is forgotten as the eye lingers on the uncorrupted family unit.

The character of Velia, by contrast, is not so unambiguous, as is apparent from her initial introduction. She is introduced through a close-up of a statue which might be either Venus or Eve holding an apple. The camera then pans to the lower left to capture Velia as she talks with her lover Arunte. The ambiguity of the statue, Velia's inaugural referent, is crucial in establishing the ambiguity of her representation. If the statue is of Venus then its significance is political and has potentially "positive" undertones -- for Velia as Venus is the mother of Aeneus, the founder of Rome. The pre-programmed Christian viewer, however, thinks of Eve, the repercussions of whose actions regarding the offering of the apple leads to the fall of humanity from a state of grace into an imperfect world. From the outset, then, Velia's signification is not unequivocal: she represents both the exemplary mother as well as the potentially corruptive original source.

She proves to be a very problematic character as her gaze challenges the camera. She stares at Hannibal, for example, while he surveys the female Roman captives. Her stare and her later words of resistance against forced oppression not only represent

an act of defiance against Hannibal, the enemy of the Romans, but also threaten the engendered cinematic viewer and state apparatus which desires to curb female rebellion. In "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Mulvey discusses the potential threat of the active female protagonist:

> In psychological terms, the female figure poses a deeper problem. She ... connotes something that the look circles around but disavows: her lack of a penis implying the threat of castration and hence unpleasure... The male unconscious has two alternatives of escape from this castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of original trauma (...demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object...or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous.

In asserting her subjecthood Velia threatens the hierarchy of male dominance over female passivity. Instead of acting as an empty vessel which receives meaning through her male counterpart, she creates signification through her controlling gaze. In line with Mulvey, this rebellious behavior cannot go unpunished as Hannibal proceeds to conquer her both literally and figuratively. Technically this process begins with a full shot of her body, which cuts to his physical assault of her and the scene ends on a close-up of Hannibal's chestplate. The montage of the film re-delegates Velia to the realm of conquered object as her subjecthood is too much of a threat for both the enemy as well as the Italian viewing public.

After her defiance and punishment she becomes Hannibal's concubine and ultimately dies on the plain of the battlefield for no real reason. Her desire to control not only the narrative events of the film but also the viewer's response to these events necessitates her death. In *The Desire to Desire* Doane discusses the common

fate of the active desiring female protagonist: "The desiring woman and her excessive sexuality may be theoretically un-representable (according to the logic of masculine theory); she may have to die in order to insure closure for the narrative, but for a moment of cinematic time she is at least present, flaunting her excesses."

Sofisbina is the third main female character of the film: Hannibal's niece whose fear of being colonized by the Romans motivates the majority of her actions. Her initial presentation constructs her as a complete object as she is shown seductively lying on a bed through a veil which fades and disappears as the camera moves in on her, ending on an extreme close-up. The icon of the veil assists the viewer in reading Sofisbina's character as doubly objectified as well as transparent. Her objectified classification is a necessary method of control as she often challenges the male characters and, according to the logic of Mulvey's theory, the male engendered viewer through her direct gaze and verbal orders.

Sofisbina is presented as a type of femme fatale who self-consciously utilizes her sexuality to manipulate her husband as well as the Roman general Massinissa. She dreams of the horrors of being colonized and in an attempt to avert such a fate coerces the colonizer, Massinissa, into marrying her. Like Velia, she acts as a potential threat to expected female behavior as she is an active motivator of the action of the film. After attaining her desired goal -- which is to die a queen -- she commits suicide, and her death relegates her to the same fate as many other desiring and "corrupt" females of the films of the period. Her theatrical suicide contains her image reflected in the glass of poison: Once again, as in her establishing shot, she is exhibited to be a twice removed object, thus assisting the viewer in constructing a selective memory of her potentially subversive actions.

L'assedio dell'Alcazar sets itself apart from the other two films previously discussed in that, although it devotes a large part of the narrative to the Spanish civil war, it could easily be placed

in the genre of "love story." In many ways the female characters of the film appear to exist in an "extra-political" context. The opening script of the film prepares the viewer for a seemingly less political and more spiritual film in stating that the film has no overt political content, and that its goals are to show the valor and spirit of the characters who should be respected more than their political ideology. This is a clear tactic which aims at conditioning viewer response by sneaking political agenda into a seemingly de-politicized context. Even so, an examination of the film's montage will show that various messages of the film clearly transcend political association, accenting spiritual qualities which could be present at any time, under any political regime.

The opening sequence demonstrates from the outset how the film succeeds in the process of auto-deconstruction. A strong military presence is constructed through a slow zoom-in to a close-up on the Alcazar which cuts to what would seem to be documentary footage of a long shot of the Spanish regiment as they have been called to order. A medium shot of the troops is interrupted by a close-up of Pedro and Francisco as they discuss their excitement at the arrival of Carmen and Conchita, the two female protagonists of the film. Thus, human interaction is immediately privileged over military pomp as this close-up decentralizes an already distanced imperialist state (the troops are Spanish, and not Italian), immediately debunking the desired construction of the extra-national fascist empire .

Close-ups on human interaction which follow and divert attention from an important political incident in the film are common. A close-up of a baby lightens the chaotic mood when everyone is being moved into the Alcazar. After a spy on the side of Franco is discovered and shot by the Bolsheviks, a close up of the same man's wife and newborn son inside the Alcazar alludes to the continuation of life and hope for a new generation after physical death. A close up of Pedro after he has been shot accentuates

his belief in human emotions rather than his commitment to the war effort. Conchita is shown on numerous occasions assisting the sick and the hungry, and her belief in the spiritual value of human life is demonstrated in a close-up just after she loses her new husband Francisco. In stating that his spirit remains, she attests to the human power to overcome emotional and physical loss. In these and other instances, the fascist ideal of a collective consciousness adhering to a political agenda is demystified, and individual action is privileged as producer of spirituality . In short, the Spanish fascist Conchita could be the Italian partisan Pina of five years later.

In many ways the development of Carmen's character in *L'assedio dell'Alcazar* parallels that of "La sorella del fabbro" in Camicia nera. Carmen is a misguided character who desires to leave the small town of Toledo and go to the urban center of Madrid. She is frequently depicted looking in mirrors and often attempts to control the men around her. She is also subjugated to a soft focus shot from above as she lays in bed hoping that her love for Captain Vela will be reciprocated. In order to attain his love, she enlists as a nurse and rids her actions of any trace of narcissism. As such her transformation into a productive member of society is completed. In that she never directly challenges the spectator's gaze through direct eye contact and never controls perspective through point of view shots, unlike Velia and Sofisbina of Scipione l'Africano, she is not only allowed to survive but also wins over the object of her affections

In *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, De Lauretis quotes Muriel Rukseyser in order to help demonstrate how "...our moment in history does mark the beginning of what Kristeva has called 'the passage of patriarchal society.'" :

> Long afterwards, Oedipus, old and blinded, walked the roads. He smelled a familiar smell. It was the Sphinx. Oedipus said: "I want to ask one question. Why didn't I recog-

> nize my mother?" "You gave the wrong answer," said the Sphinx. "But that was what made everything possible," said Oedipus. "No," she said. "When I asked, What walks on four legs in the morning, two at noon, and three in the evening, you answered, Man. You didn't say anything about woman." "When you say Man," said Oedipus, "you include woman too. Everyone knows that." She said, "That's what you think."

Rukseyser's reinterpretation of the Oedipal myth removes the fatalist conclusion, asserting the power of individual free-will. Thus, there exist manifold possibilities of signification of literary, cultural and political history and myth through reversed perspective. In looking at the actions of the female characters in the films of the fascist era it is possible to suggest a female-gendered space of minor rebellion to hierarchical rule which has been created out of the many contradictions inherent in the political and cultural coding of the ventennio.

Dana Renga
University of California Los Angeles

Works Cited:

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in Illuminations, translated by H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routladge, 1990.

De Grazia, Vittoria. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press, 1992.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*, trans. J. Leyda. New York: Harcourt, Brace and Company, 1942.
Hay, James. *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
Landy, Marcia. *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
Mondello, Elisabetta. *La nuova italiana: La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*. Roma: Editori Riuniti, 1987.
Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
Reich, Jacqueline. *Fascism, Film and Female Subjectivity: The Case of Italian Cinema*. Dissertation, 1994.
------. "Reading, Writing and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-1943" in *Mothers of Invention*, ed. R. Pickering-Iazzi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
Ricci, Steven. *The Italian Cinema Under Fascism: Film Culture and Public Discourse from 1922-1943*. Dissertation, 1996.
Zagarrio, Vito. "Ideology Elsewhere: Contradictory Models of Italian Fascist Cinema" in *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, eds. R. Sklar and C. Musser. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

Alfieri and Byron

In Santa Croce's holy precincts lie
Ashes which make it holier, dust which is
Even in itself an immortality,
Though there were nothing save the past, and this,
The particle of those sublimities
Which have relapsed to chaos: here repose
Angelo's, Alfieri's bones, and his,
The starry Galileo, with his woes;
Here Macchiavelli's earth return'd to whence it rose.

(Childe Harold, Canto IV)

Oh qual silenzio! ... Infra i rimorsi adunque,
fra le torbide cure, e i rei sospetti
placido scende ad ingombrar le ciglia
de' traditori e de' tiranni il sonno?
Quel, che ognor sfugge l'innocente oppresso?
Ma, duro a me non e il vegliare: io stommi
co' miei pensieri, e colla immagin cara
d'ogni belta, d'ogni virtu...

(Philippo, IV. i*)*

And I would rather fall by freemen's hands
Then live another day to act the tyrant
As delegate of tyrants; such I am not,
And never have been...

(Marino Faliero, III.ii*)*

Lord Byron's high regard for Vittorio Alfieri has been well known to his biographers and critics, yet only a few studies established a little more than the obvious connections between Alfieri's tragedies and Byron's historical dramas. The two writers shared a deep sense of patriotism and an abiding hatred of tyranny, two subjects which are inseparable in their works. On a personal level, they were kindred spirits of restless nature and fiery disposition. In the view of most Italians of Byron's time, Alfieri was regarded as a national poet who articulated his people's desire for national consciousness and liberty. Byron admired Alfieri's heroic vision and high moral aims. He praised his elevated style and specific approach to the classical elements of tragedy. In his historical dramas, particularly *Marino Faliero* and *The Two Foscari,* Byron attempted to follow Alfieri's poetics as close as his own unpredictable temperament and lyrical pen allowed him to. He composed a structure based on observance of the Aristotelian unities, most importantly that of action, moving in ceaseless, Alfierian stream. Noble characters of great strength and intense emotion surround a passionate hero whose inner torments come to life through violent conflicts and exalted speech. Byron refers to Alfieri in his letters, journals, introductions to historical dramas and poetry. Not only was he inspired by Alfieri's tragedies but by his essays and autobiography as well.

In Vol. IV of *La Vita,* Alfieri analyses his feelings on paying respects to Vittorio Amedeo II when he passed through Turin upon his return from France in 1784. Although he had nothing personal against the monarch of Piedmont, who even seemed favorably disposed towards him, Alfieri recalls that he was sud-

denly seized with an intense longing to leave Turin, the reason being, as he put it that "...chi entra in casa del tiranno si fa schiavo."(l) Rather than enter the house of a despot, however benevolent, Alfieri decides to leave Piedmont. In the third canto of *The Prophecy of Dante,* Byron expresses his distrust of tyrants in much the same words and elaborates on the Alfierian notion of the subtle processes of tyranny:

> He who once enters in a tyrant's hall
> As guest is slave, his thoughts become a booty,
> And the first day which sees the chain enthrall
> A captive, sees his half of manhood gone...
> (80-83)

The lines immediately following seem to be inspired by Alfieri's account of his indignant refusal to be introduced to Metastasio, who was then imperial poet at the court of Vienna. Alfieri records that he felt a revulsion for Metastasio's cringing attitude to his Austrian patrons and on no account would he have sought acquaintance of a poet who had'prostituted' his Muse: "I would never have accepted to contrast friendship or familiarity with a Muse which was hired or sold to a despotic authority so bitterly abhorred by me..."(2) Byron's lines on the abject subjection of poets to their patrons have a similar resonance:

> ... thus the Bard too near the throne
> Quails from his inspiration, bound to *please,- -*
> How servile is the task to please alone!
> To smooth the verse to suit his sovereign's ease
> And royal leisure, nor too much prolong
> Aught save his eulogy, and find, and seize,
> Or force, or forge fit argument of song!
> (111, 85-91)

Byron glorifies Dante and Alfieri as heroes of Italian liberty who

urged their fellow citizens to awake from the spiritual lethargy and fight against oppression. The poem echoes with Alfieri's main argument from *Del Principe e delle Lettere*,a treatise well known to Byron. Based on the fact that the potentates of his times kept writers and artists in their pay in order to suppress the truth, Alfieri concludes that no form of art can thrive under a despot. In *The Prophecy of Dante* Byron refers to Alfieri's patriotism as a constant source of inspiration in his own genuine attempt to appeal directly to the nationalistic sentiments of the Italians. As he became increasingly involved in the Carbonari movement, Byron's poetry endorsed political revolution by urging his Italian readers to organize themselves against Austrian domination. His five historical dramas, all of which were written during this period, reflect the same patriotic sentiment and the true extent of Alfieri's influence.

Shortly after his arrival in Venice in the fall of 1816, Byron established himself as one of the eminent figures and literati of that city. He was greatly inspired by Italian culture, language and history. In February 1817 he undertook the dramatization of *MarinoFaliero,* the first of his historical dramas. The writing of the play advanced slowly and sometimes with discouragement amidst Byron's revolutionary plans and adventures of his restless heart. This tragedy was to be the first in his new dramatic genre which would create a profound change in the works of his English contemporaries. "It is too regular," Byron writes considering *Marino Faliero,* "the time -twenty four hours, the change of place not frequent, nothing melodramatic — no surprises, no starts, no trapdoors nor opportunities 'for tossing their heads and kicking their heels'...only the simplicity of plot and the avoidance of rant." (3) With the same intent and all in the course of less than two years between 1821-22, Byron will produce four more tragedies: *Sardanapalus, Cain, The Two Foscari,* also based on the events of Venetian history, and *Heaven and Earth.* In his journals

and letters from the same period, Byron was fond of comparing himself to Alfieri — his themes, temperament and style. "It has been my object to be as simple and severe as Alfieri," he writes to a publisher, "and I have broken down the poetry as nearly as I could to common language." (4)

Some critics have related Byron's departure from the romantic mode in *Manfred* (1817) in favor of the classicism in his later dramas to the influence of Alfieri and in a lesser degree to Vincenzo Monti. Monti and Alfieri were mentioned in Byron's journal as early as February of 1814, when he contrasts them favorably with Schiller. E.H. Coleridge remarks, Byron had been powerfully impressed by the energy and directness of Alfieri's work, and he was eager to emulate the gravity and simplicity, if not the terseness and conciseness of his style and language. (5) No doubt that in his desire to reform the English drama Byron was profoundly inspired by Alfieri's works and thus consciously deten-nined to follow Alfieri's dramatic technique, particularly the notion of the three unities. Goethe is said to have "laughed to think that Byron, who, in practical life could never adapt himself and never even asked about a law, finally subjected himself to the law of the three unities." (6) In a letter to John Murray, his publisher, Byron remarks on how deeply he was affected by *Mirra* in 1819: "Last night I went to the representation of Alfieri's *Mirra*, the last two acts of which threw me into convulsions. I do not mean by that word a lady's hysterics, but the agony of reluctant tears, and the choaking shudder, which I do not often undergo for fiction. (7) The lady who accompanied him that evening described his reaction as follows: Lord Byron took a strong interest in the representation and it was evident that he was deeply affected. At length there came a point in the performance at which he could no longer restrain his emotions -he burst into a flood of tears and, his sobs preventing him from remaining any longer in the box, he rose and left the theater. (8) His devoted companion, Countess

Guiccioli, recorded some time later that Byron was similarly affected by *Filippo.* (9)

Byron's instinct for classical form and rules was also fostered by his observation of the extravagance of the English stage. He replaces the horrible with the heroic; he decides to move from medieval and exotic settings to historical and from utter lack of truth to nature to insistence upon fact. Instead of unrestrained wildness and frequent harpings upon love preferred by others, Byron chooses to write with almost austere control and to focus on the problems of states and tyranny. He frequently contrasts his conception of tragedy with that current upon the stage: "My dramatic simplicity is studiously Greek, and must continue so: no reform ever succeeded at first. I admire the old English dramatists; but this is quite another field and has nothing to do with theirs. I want to make a *regular* English drama, no matter whether for the stage or not, which is not my object — but a *mental* theatre." (10) The close reading of *Marino Faliero* and *The Two Foscari* suggests that Byron was consciously striving to capture the simplicity of diction and the emotional intensity of Alfieri's plays. Other elements of Alfieri's classicism appear as well: the brevity of action (embracing hardly more than the catastrophe), the adherence to the unities, the simplicity of plot, the lack of comic scenes, the abundance of rhetoric, impressive dialogues and lofty speeches, and the general stateliness (characteristic of the French pseudo-classical drama, especially Comeille and Racine). Byron repeatedly expressed his wish to create plays of a marked contrast with the contemporary drama in England. In the Preface to *Sardanapalus,* Byron explains: "My object has been to dramatize like the Greeks (a modest phrase!) striking passages of history, as they did of history and mythology. — You will find all this very unlike Shakespeare — and so much better than him in one sense — for I look upon him to be the worst of models — though the most extraordinary of writers. It has been my object to be as

simple and severe as Alfieri..." (11) And indeed, Byron succeeded in following some aspects of Alfieri's style but he could not curb his own tendency toward extravagant and grandiose poetizing. Perhaps the great poet felt that in a dramatic composition his voice was not as precise and consistent as Alfieri's. As if he did not believe that the action, the characterization, the fidelity to actual fact and the preservation of the unities were in his employ sufficient tools to convey emotional power, Byron frequently returns to his exaggerated declamatory monologue, hoping it will carry the main burden of dramatic communication. Prodigious soliloquies dominate Byron's dramatic language; states of mind intrigue him, not events. He is more interested in emotions than in ideas, in attitudes rather than motives, in flourish rather than steady observation, in similitudes rather than analysis.

A comparative study of Alfieri's and Byron's tragedies suggests that *Filippo and* La *Congiura dei Pazzi* served in some aspects as models for *Marino Faliero* and *The Two Foscari,* particularly in their spare form and tense utterance. Similarities are also evident in the pace of the composition, the clear motivation of characters and the unflinching presentation of the horror of political power. Darkness, intrigue, fear and revenge create a web of forces surrounding the heroes. In *MarinoFaliero,* the ethical ambivalence of the hero's thought and action — his reluctance to commit himself either to the dictates of his mind or the desires of his heart — is effectively figured in patterns of dim light and is additionally supported by subordinate motifs emphasizing blood, bestial, statuesque and organic figures. We reach the end of *Marino Faliero* with a real feeling of tragedy: something fine has been broken by evil forces.

Like Alfieri's Filippo or Clytemnestra, Byron's heroes perform acts of their free will, but the continuum in which these acts are caught up is not subject to human manipulation. Something inexorable strides abroad, a fatality or the power of supreme

evil, and is captured for our perception in the poetic relations of the two plays. Something of the same destructive force that moves Filippo and makes him even more forbidding and isolated. Unlimited power is a solitary state. Filippo and Doge Foscari are vulnerable, tragic rulers who sacrifice their sons for the interests of state. Similarly, Marino Faliero sees himself as the appointed purge of the state, the agent of an unspecified but superhuman will. He goes to the scaffold with a proud defiance which conceals the emptiness of his own heart. In this, he is a true Venetian aristocrat, the brother of those who sentenced him.

The play opens with the news that Michael Steno has received an unjustly light sentence from the ruling Forty for scribbling on the ducal throne a vicious insult against Doge Faliero's wife, Angiolina. In a fit of outrage caused by his belief that the Forty had added insult to injury by its leniency, Marino spurns the ducal bonnet before his nephew convinces him of the advisability of preserving an outward calm. After taking up the crown again, the Doge listens cautiously to the complaints of Israel Bertuccio — a plebeian unfairly assaulted by a nobleman. Bertuccio informs the Doge of a plot to overthrow the Forty and asks Marino to join them later that evening, at a secret meeting of the conspirators. In Act II, Angiolina speaks of her life with the Doge and his unpredictable and intemperate displays of passion. This scene is followed by a dialogue between Bertuccio and Calendaro who review their revolutionary plans. While he awaits the arrival of Bertuccio in Act III, Marino struggles with the memory of his forebears and the idea of treachery against the state. Nevertheless, he resolves to continue in his present course since he acts strictly in the cause of freedom. At the meeting, Marino's resolve weakens momentarily again, but the cause of liberty triumphs and he advises the conspirators to launch their attack at sunrise when St. Mark's bell tolls. In Act IV, Lioni, a patrician, is joined by Bertram, one of the conspirators, who reveals the revolutionary

plot in his eagerness to save the life of his friend. After Bertram is captured, Marino and Bertuccio are arrested on charges of high treason. Act V is dedicated to the trial and sentencing of all the revolutionaries, including Marino, who is allowed a brief parting moment with Angiolina. A few moments before his execution, the Doge addresses the sun, reaffirms his innocence in the cause of freedom, and dies as the Venetian citizenry murmurs ominously against the injustice of the Forty.

Byron's themes in *Marino Faliero* include some of Alfieri's favorite motifs: patriotism, struggle against tyranny, treason, jealousy, revenge, clashes of reason with passion and of intellect with emotion. Byron enriches his themes by representing his protagonist as an eighty-year-old aristocrat flung into intellectual and emotional chaos by a conflict pitting personal against political values. This man of strong passions, undampened by advanced age, must attempt to reconcile his personal feelings with a strong sense of duty. Marino would like to convince himself that he is acting only for the public good with his plan to free Venice from tyranny, but deep in his soul he knows that his desire to satisfy his honor is almost as strong as his revolutionary ideas.

Alterations of orthodox patterns of thought and conduct are for him insufferable. His triumph of character resides in the apparent insurmountability of the intellectual and the emotional barriers he must overcome. As political figures, Doge Faliero and Alfieri's Filippo pronounce different ideas, but as men they both gradually realize the instability of power and their apparent lack of competence and integrity. They must rebuild a moral identity independent of the past and required sacrifice. Because their entire careers have been devoted to statesmanship, as men they secretly feel weak, ineffectual, and thoroughly dispensable. Marino and Filippo are moved by different political motives, yet both desire revenge in order to satisfy their injured pride. The former's disillusionment is profoundly shattering, not only because his aris-

tocratic pride and dignity are reduced, but also because he has betrayed his ancestry by permitting the leadership of Venice to slip from his control. Thus he addresses Bertuccio:

> Ay,
> If that the people shared that sovereignty,
> So that nor they nor I were further slaves
> To this o'ergrown aristocratic hydra,
> The poisonous heads of whose envenom'd body
> Have breathed a pestilence upon us all
> *(Marino Faliero,* I.ii.*)*

This vivid description of aristocratic oppression is immediately followed by a personal reference to his injured pride,

> In evil hour was I so born; my birth
> Hath made me Doge to be insulted: but
> I lived and toil'd a soldier and a servant
> Of Venice and her people, not the senate;
> Their good and my own honor were my guerdon.
> I've fought and bled; commanded, ay, and conquer'd;
> Have traversed land and sea in constant duty...
> *(Marino Faliero,* I.ii.*)*

And so Doge Faliero decides to act, pursuing a course which if he fails will mean his life, but which, if he succeeds, will mean the destruction of the only class in his society to which he can belong. Faliero, then, would lose either way. But in his failure he is memorable, and his fall is momentous. He is able to die feeling that he has done all he could to right an intolerable wrong.

Another set of similarities appears when Doge Faliero is compared to Raimondo from Alfieri's *La Congiura dei Pazzi.* Raimondo's revolutionary spirit cannot tolerate the chains of oppression and he plots to overthrow the rule of Lorenzo and Giuliano Medici. His father Guglielmo, and Salviati, the Arch-

bishop of Pisa, help Raimondo in organizing the conspiracy. Raimondo is caught in a struggle between his desire to achieve liberty for the Florentine Republic and his fear of what might happen to his wife, Bianca, and their children, if his actions fail. His inner torment reflects the conflict of his multiple roles: he is a husband, a father, a citizen who cannot accept tyranny and who becomes a hero of liberty. Alfieri establishes the heroic tone through a set of speeches against tyranny, the same strategy that Byron will follow in *Marino Faliero.* In Act II Raimondo responds to Lorenzo:

> Who knows it not? It was your terror gave it;
> Your terror takes it from me: to yourselves
> Terror is law supreme and deity.
> What attribute of kings do ye possess not?
> Already ye possess the public hate,
> Their cruel artifice, their frantic vices,
> Their infamous contrivances...
> *(La Congiura dei Pazzi,* II. ii)

In the following scenes, Raimondo's reference to the people of Florence will serve as a possible inspiration to Doge Faliero's heroic tone. Raimondo addresses Salviati,

> The time to come
> Fills me with mournful and foreboding thoughts.
> Their necks they have accustomed to the yoke:
> Their natural rights forgetting, they know not
> That they are in chains; much less desire to burst them.
> Slav'ry to slaves seems nature's law; more force
> Is needed to unloose them, than to bind them.
> *(La Congiura dei Pazzi,* Ill.i*)*

In the same spirit, surrounded by conspirators, Byron's tragic hero speaks through Doge Faliero's voice:

I am before the hour, the hour whose voice,
Pealing into the arch of night, might strike
These palaces with ominous tottering,
And rock their marbles to the corner-stone,
Waking the sleepers from some hideous dream
Of indistinct but awful augury
Of that which will befall them. Yes proud city!
Thou must be cleansed of the black blood which makes thee
A lazar house of tyranny...
(Marino Faliero, III.i)

A short time later, Doge Faliero's resolve echoes Raimondo's determinism. Here is an excerpt of Faliero's speech before the conspirators:

You are met
To overthrow this monster of a state,
This mockery of a government, this spectre,
Which must be exercised with blood, and then
We will renew the times of truth and justice,
Condensing in a fair free commonwealth
Not rash equality but equal rights...
And I would rather fall by freeman's hands
Then live another day to act the tyrant
As delegate of tyrants;
(MarinoFaliero, III.ii*)*

In comparison, Raimondo's dialogue with his father, Guglielmo, offers another example of heroic tone which Byron used as a model:

My consort is not mine,
My children are not mine,
while I permit Him, whosoe'er he be, that tyrant,
In this place to inhale the vital air.
I have no tie now left in all the world,
Except the stern inexorable oath,
Tyrants and tyranny to extirpate.

(La Congiura dei Pazzi, III.ii)

Raimondo is a son and a father himself; a tormented husband and a leader of the oppressed. He is passionate and determined — a true hero bom out of every imaginable personal struggle that a noble patriot must endure. His character brings together so many aspects of Byron's tragic protagonist, in drama *and* poetry, that it is hard not to imagine Byron's emotional response. Raimondo's complex position provided perhaps the strongest inspiration for Byron in composing *The Two Foscari.* Guglielmo and Raimondo offer a dynamic and intense parallel to Doge Francis Foscari and his son, Jacopo. In Byron's play, a personal drama between father and son develops through the agency of Marina who speaks and acts for her imprisoned husband. Some aspects of her role carry obvious traits of Alfieri's Bianca. In addition, Byron's Loredano and Barbarigo are mutually complementary as characters and their relationship is similar to that of Lorenzo Medici and his brother Giuliano.

In *The Two Foscari,* the study of heartless oppression is more complex and stark than in *Marino Faliero.* The plot is sparse in incident and physical action. It concerns two linked events: the trial, exile and death of the hapless Jacopo Foscari, and the deposition and death, possible by poisoning, of his father, Doge Francis Foscari. Byron's choice of characters is more Alfierian as well: only six protagonists, with no peripheral intrusions or incidents. The action of the drama unfolds in a setting which brings to mind the macabre atmosphere of Filippo's palace. The setting is restricted to several apartments and a dungeon in the ducal palace, a building which assumes a potent symbolic significance in the work. It is in this aspect of darkness and inexorable evil that *The Two Foscari* echoes the atmosphere of *Filippo* as well. Two soliloquies which illustrate the ominous environment in the two plays, invite close comparison. First, in Act IV of *Filippo,* Carlos is

alone and through the entire Scene I his voice foreshadows the impending doom:

> Shadows of night, far more than beams of day,
> Suiting the horrors of this guilty palace,
> With mournful joy I witness your return!
> 'Tis not that from your influence my grief
> Finds intermission: but that, for a time,
> I lose the sight of faces that appal me.—
> Here did Elvira pledge herself to meet me
> In Isabella's name: what would she tell me?...
> Profound the silence!...'mid their gnawing cares,
> Spite of remorse, and spite of dark suspicion,
> Does placid slumber from on high descend
> To seal the eyes of tyrants and of traitors?
> *(Filippo,* IV. i*)*

In this scene, Carlos' tone and the choice of imagery are very similar to the spirit of Jacopo's soliloquy in Byron's drama. Here, before Marina's appearance, Jacopo is alone with his memories and despair.

> No light, save yon faint gleam, which shows me walls
> Which never echo'd but to sorrow's sounds,
> The sigh of long imprisonment, the step
> Of feet on which the iron clank'd, the groan
> Of death, the imprecation of despair!
> And yet for this I have return'd to Venice,
> With some faint hope,'tis true, that time, which wears
> The marble down, had wom away the hate
> Of men's hearts; but I knew them not, and here
> Must I consume my own, which never beat
> For Venice but with such a yearning as
> The dove has for her distant nest, when wheeling
> High in the air on her return to greet
> Her callow brood...
> *(The Two Foscari,* III. i*)*

Alfieri's Carlos and Byron's Jacopo are prisoners of tyranny and sons confined to the shadows of their powerful fathers. Both of them misjudge the actions of the ruling councils and their political opponents. Neither one of them considers the possibilty of escape. And to their final breath, both remain true to their passion, loyal even to the palace walls which surround them.

Byron stresses the horror with images of spectres, death and decay. The secret conclave and torture chambers of Gothic convention are transported into a political setting. Although the classical conventions Byron followed in *The Two Foscari* did not allow the physical presentation of Jacopo's trial and torture, our interest is continuously directed towards the business of the adjoining chambers. This brings to mind Alfieri's strategy in *Filippo* when, in Acts IV and V, the Council's final decision to execute Carlos comes from behind the closed doors. Isabella, just like Jacopo's wife, Marina, hears the "mournful cries" and "painful sounds" which "resound throughout the palace." (IV.iii).

The characters in *The Two Foscari* are drawn exclusively from the circle of the oligarchs and aristocrats of the mid-fifteenth century Venice. Two of these, Loredano and Barbarigo, have allied themselves in order to bring about the fall of the "ambitious Foscari / Father and son and all their noxious race." (I.i.). Loredano and Barbarigo are members of the Council of Ten, a secret judicial body, as sinister as it is powerful, and the controlling organ of Venetian public life. Loredano is driven by a morbid lust for vengeance, an obsessive conviction that the Foscaris owe him a debt for the deaths of his father and uncle. There appears to be no evidence for this belief, yet Loredano manipulates the judgment of the Ten after it is discovered that Jacopo, Doge Foscari's only living son, wrote an incriminating letter to the Duke of Milan, Venice's chief enemy. Jacopo intended the letter to be discovered before it reached its destina-

tion, in order that he might be "re-conveyed to Venice" from his exile in Candia. Although the crimes which brought about his conviction to exile in the first place were dubiously established, Jacopo longs to return not to seek a retrial or vindication, but simply because he cannot bear to be far away from his native land. Here is how one of the Senators refers to Jacopo's love for Venice:

> That's not their policy: they'd have him live,
> Because he fears not death; and banish him,
> Because all earth, except his native land,
> To him is one wide prison, and each breath
> Of foreign air he draws seems a slow poison,
> Consuming but not killing.
> *(The Two Foscari,* I. i.)

One does not fight tyranny by running or hiding. Jacopo is not in a position to be an active conspirator of Raimondo's strength and determinism, but his resistance to despotism and his personal, family drama resemble the character of Alfieri's hero. Jacopo feels the approach of tragedy but he shares only some of his ideas with his wife, Marina. His final punishment, yet another lifelong sentence in exile, is exquisitely cruel because it has reduced to pointlessness all that Jacopo did to secure his return to Venice. Marina is ready to accompany him into exile but her example is not able to serve him: they draw their strength from different sources, just like Raimondo and Bianca in *La Congiura dei Pazzi.* Jacopo's mind, like Raimondo's, is closed to all but his own obsession. This force will inflict the final blow to Jacopo's life, the force unyielding to the end, just like the dagger in Raimondo's agitated hand which causes the fatal wound. We are confronted with the sad spectacle of Marina's normal, human sentiment breaking against the rocks of an obdurate and self-destructive will. She may try to persuade Jacopo that "the sweet freedom of the earth

and air" is better than Venice, "this crowd of palaces and prisons," whose first inhabitants "were wretched exiles." III.i.) Marina also tries to remonstrate with him that his love "for an ungrateful and tyrannic soil is passion and not patriotism," but all to no avail. His love for his native land is the source of all his strength.Thus Jacopo responds:

> You call this *weakness!* It is strength,
> I say, — the parent of all honest feeling.
> He who loves not his Country, can love nothing.
> *(The Two Foscari,* III. i)

Marina's and Jacopo's dialogue mirrors Alfieri's scene between Bianca and Raimondo after she perceives the depths of his outrage and interior struggle.

> But yet this long uninterrupted night,
> Which sparsely yet the rising dawn disperses,
> How different, how very different,
> Was it to thee from all preceding nights!
> Not one brief moment did calm sleep descend
> Upon thy weary eyes. Thou closedst them,
> The better to deceive me; but the thick,
> And frequent pantings of thy breast, thy sighs
> Suppress'd by force, thy face alternately
> Inflamed with fire, or bathed in hues of death;...
> *(La Congiura dei Pazzi,* V.i*)*

Raimondo admits his fears and agitation; he explains the hard choice which he had to make as a father and husband: to bring his family up in false safety of servitude or to choose the dangerous but virtuous fight for liberty.

> And who the blessednes of speech enjoys,
> Where tyrants dwell? Eternally on high,

> Above the head of slaves, a naked sword
> Hangs by a slender thread. Save idiots, here
> No other men repose.
> (Ibid., V.I.)

After Bianca's passionate plea on behalf of their children, the innocent victims of parental actions, Raimondo responds:

> And, if crewhile I wept,... I wept the fate
> Of the poor children of an outraged father.
> Must I incessantly not weep their birth,
> And their existence?—Hapless little ones!
> What fate in this long death, which we call life,
> Awaits you! To increase your infamy,
> Ye are at once the tyrants' slaves and nephews...
> (Ibid., V.i.)

Raimondo thinks and acts as a true hero of liberty and a father whose concerns reach far into the future. A devoted wife and mother, Bianca is a complex heroine of real nobility and strength. She represents a more than likely model for Byron's Marina. In her own appeal to Jacopo, Marina also questions the future of their children:

> I would that they beheld their father in
> A place which would not mingle fear with love,
> To freeze their young blood in its natural current.
> They have fed well, slept soft, and knew not that
> Their sire was a mere hunted outlaw. Well,
> I know his fate may one day be their heritage,
> But let it only be their heritage,
> And not their present fee. Their senses, though
> Alive to love, are yet awake to terror;
> *(The Two Foscari,* III. i.*)*

In order to create a character which will complement Jacopo,

Byron takes Marina a step further; he empowers her beyond the espousal and motherly role. Jacopo is devoted to his city and to the cause of freedom, but he is not a hero like Raimondo. Thus, Marina has to appear stronger because of her husband's overwhelming pessimism. She repeatedly opposes despotism and refers to the horrors of Venetian politics. In her plea to Doge Foscari to save Jacopo, her tone is enraged and harsh with almost revolutionary zeal.

> Keep
> Those maxims for your mass of scared mechanics,
> Your merchants, your Dalmatian and Greek slaves,
> Your tributaries, your dumb citizens,
> And mask'd nobility, your sbirri, and
> Your spies, your galley and your other slaves,
> To whom your midnight carryings off and drownings,
> Your dungeons next the palace roofs, or under
> The water's level; your mysterious meetings,
> And unknown dooms, and sudden executions, Your "Bridge
> of Sighs," your strangling chamber, and
> Your torturing instruments, have made ye seem
> The beings of another and worse world!
> Keep such for them: I fear ye not! I know ye!
> (Ibid., II.i.)

Marina voices the spirit of opposition primarily because she finds herself in a desperate situation trying to save her husband, but at the same time she recognizes the state corruption and its destructive power. Marina exposes what Doge Foscari and Jacopo do not want to admit. "Who dares accuse my country?" Jacopo asks her. "Men and Angels!" she cries:

> The blood of myriads reeking up to Heaven,
> The groans of slaves in chains, and men in dungeons,
> Mothers, and wives, and sons, and sires, and subjects,
> Held in the bondage of ten bald-heads; and

> Though last, not least, thy silence!
> (Ibid., III.i.)

There is nothing left for Jacopo but to die of physical suffering and mental anguish compounded by the unbearable prospect of another exile. In comparison to Raimondo's end, Jacopo's death is more pathetic than tragic. But at the same time his death is his own strange victory, a vindication of his desire to remain forever in Venice. His "native earth" takes him "as a mother to her arms" (V.ii.). As later with the death of the father, so in the death of the son, Loredano is defeated. He has inflicted great suffering on the Foscari but, in the end, their endurance gently triumphs: Jacopo dies in his Venice and Francis expires while still legally Doge.

In Francis Foscari, Byron portrays a man devoted almost wholly to duty. In his determination to abide by the laws of his city, Francis Foscari must see his last surviving son suffer and die. And he bears the burden of this duty with an almost inhuman stoicism. It is only because Byron allows us too see beneath his strong exterior that we feel Francis Foscari to be a tragic figure. And again, one cannot help but remember Alfieri's presentation of the conflict between matters of state and family. Byron models Doge Foscari on Alfieri's notion of a ruler's dual position, with the conflicting roles of a father and a despot. Even the Doge's death by poisoning is kept secret so that the state machine may continue to move with silent steadiness. The hegemony of the oligarchy and the secrecy which pervades its government are preserved intact. The Venice in which both Foscaris die is a paradise lost, or rather a paradise from which a number of its inhabitants have been barred by the walls of the palace-prison to which their class or office has committed them. The Doge who has brought great glory to the state is dismissed by its functionaries and may have been poisoned by one of them. Jacopo's attachment to this paradise is a poetic expression, essential to our realization of what

has been lost. If we are to be appalled by the emptiness and heartlessness of the Venetian political machines, whose operation we witness in the palace-prison, then we must be presented with the grace and beauty which has been perverted and polluted.

A close, comparative reading of the two authors reveals the power of Alfieri's precise language in contrast to Byron's. Byron's effort is obvious and his poetic choice of imagery often adds a rare, lyrical tone to his tragedies, but in dramatic expression he could not reach the heights of Alfieri's art. In *Marino Faliero* and *The Two Foscari,* Byron creates tragic heroes whose characterization includes some of the crucial elements of Alfieri's poetics. As impressive studies in mental conflict, Byron's tragedies share the recurring, Alfierian motifs: exposure of tyranny and terror of unlimited power, tradition, demoralization, revenge and purgation. Unable to accomplish the power of Alfieri's clarity and precision, Byron supports these motifs by a complex pattern of imagery which at once strengthens their intellectual substance and intensifies their emotional impact. The present degeneracy of Venice in *MarinoFaliero* for instance, is represented in organic figures of diseased vegetation and it contrasts with the moral integrity of the Doge's ancestry, represented in rock and granite images. And finally, we reach Byron's powerful depiction of the patterns of blood imagery, as we find in Alfieri. Byron unites the major themes by stressing as the context demands, virtuous, defiled, shed, or purified blood. Indeed, both dramas are from first to last bathed in a metaphorical sea of blood, another image which reminds of Alfieri's presence. As in Doge Faliero's words:

What are a few drops of human blood? 'tis false, The blood of tyrants is not human...

Diana Englemann
University of California Los Angeles

Works by Alfieri and Byron used as primary sources:

—Alfieri, Vittorio. *The Complete Tragedies.* Trans. by Bowring, Edgar A., Vol. I and 11. Westport: Greenwood Press, 1970.

—Alfieri, Vittorio. *La Vita.* Florence: Fratelli Stianti, 1961.

—Alfieri, Vittorio. *The Prince and Letters.* Trans. B. Corrigan and J. Molinaro. Toronto, 1972.

—Byron, Lord George Gordon. *Three Plays: Sardanapalus; The Two Foscari; Cain.* Oxford and New York: Woodstock Books, 1990.

—Byron, Lord George Gordon. *Marino Faliero.* Paris: Jules Didot, 1825.

NOTES

1. Vita, Vol IV. p. 235.
2. Ibid., p. 255.
3. *The Letters and Journals of Lord Byron.* Rowland E. Prothero,ed. London: John Murray, 1898-1904. Vol, V. p. 243.
4. Ibid., p. 372.
5. *The Poetical Works of Lord Byron.* E. H. Coleridge, ed. London: John Murray., 1904, Vol. IV, p. 327.
6. Ibid., p.328.
7. *The Letters and Journals of Lord Byron.* Vol. IV, p. 339-340.
8. Ibid., p. 340. Note 1.
9. Ibid., p. 342. Note 2.

10. Ibid., p. 347.
11. Ibid., Vol. VIII, p. 152.

La creazione di una martire: l'uso del corpo femminile ne *La Reina di Scozia*

In un secolo decisamente confuso a causa delle incertezze politiche e religiose qual'era il Seicento, è notevole che le tragedie del Della Valle rappresentino il dramma esistenziale attraverso una fusione di temi politici e religiosi. Infatti, la sua bravura consiste proprio nell'abilità di esprimere il trauma del suo secolo come "il dissidio proprio a chi crede in Dio, senza che la fede in Dio sia sufficiente a spiegare il passaggio terreno, fatto doloroso."[1] I due motivi principali de *La reina di Scozia*, cioè la politica e la religione, si irradiano in una gamma di temi interessanti, quali il rapporto donna/potere espresso attraverso il tema della regalità, l'idea del giro della fortuna come una specie di provvidenza divina, la metafora del mondo come teatro e l'importanza del corpo in quanto simbolo di potere oppure dell'assenza di esso.

Della Valle si distingue dagli autori tragici del Rinascimento per l'uso di un linguaggio che rifiuta le figure retoriche quali l'antitesi ed il chiasmo, per favorirne altre che riflettono un crescendo emotivo quali l'anafora o l'amplificazione. Infatti le espressioni del Della Valle vengono spesso associate a quelle del Tasso, anche se il linguaggio dellavalliano è completamente privo di quel senso di compostezza e bellezza tipico del linguaggio rinascimentale a favore del gusto macabro dell'estetica barocca. È un linguaggio carico di parole cupe e malinconiche in un ritmo martellante che ricorda molto le laude religiose dei poeti del Duecento. Il linguaggio de *La reina di Scozia* è particolarmente oscuro e alla fine raggiunge un tono di "lauda" oppure di "rito." Inoltre, la scelta di personaggi e temi, derivati dalla storia o dalla Bibbia, sottolinea la modernità di quest'opera rispetto alle opere tragiche dell'epoca precedente, le quali mantenevano la tradizione

classica sia nella forma, che per i temi che trattavano.

Della Valle è un autore molto particolare per un altro motivo, vale a dire per la sua scelta esclusiva di protagoniste femminili. Lo sguardo intimo che rivolge al mondo femminile è molto interessante se si considera che il Rinascimento fu un periodo ricco di trattati sulla vecchia *querelle des femmes*. Fu allo stesso tempo un' epoca in cui si videro i primi veri esempi di donne che governavano da sole, nel ruolo di regina oppure di reggente per i loro figli. Infatti, questo periodo fu caratterizzato dalla presenza di donne che avevano raggiunto il vertice del potere politico come Maria I and Elisabetta I in Inghilterra, Anna d'Austria, Maria de' Medici, e Maria Stuarda in Scozia. Questo cambiamento suscitò delle reazioni violente da parte di alcuni uomini che cercavano di mettere in dubbio la legittimità di queste regine. I loro argomenti si basavano sulla tesi di Aristotele, secondo la quale la donna era incapace di agire nella sfera pubblica, ed anche sulla lettera di San Paolo, in cui alle donne veniva vietata la possibilità di parlare nei luoghi pubblici, per dimostrare che le donne non dovevano assolutamente regnare.

Uno dei più famosi esempi di questi attacchi, *First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women*, fu scritto dal calvinista John Knox nel 1558. Knox, un suddito della regina di Scozia, vedeva le regine Elisabetta I e Maria Stuarda come mostri che violavano non solamente le leggi divine, ma anche quelle della natura. La sua opinione non fu però condivisa da tutti, in quanto il desiderio della nobiltà di mantenere lo status quo con eredi femminili fu più forte del misoginismo. Ma, c'erano anche molti difensori del potere femminile, sia donne che uomini. Un esempio che sembra favorire il concetto della donna regina è il *De istitutio Foeminae Christiane* di Juan Luis Vives. Il trattato fu scritto per istruire la giovane Maria Tudor, figlia di Enrico VIII e Caterina D'Aragona, nel giusto comportamento di una regina. L'opera del Vives non presenta nessun cambiamento rispetto al

pensiero di Leonardo Bruni oppure a quello di Erasmo, per cui la virtù femminile consiste nella castità che deve essere sempre mantenuta. Secondo Vives, una donna che governa una nazione, pur presentandosi come una persona che sceglie e manipola il suo destino insieme a quello dello Stato, deve sempre ricordare I limiti imposti al sesso femminile non cercando di uscire fuori delle regole sociali e naturali che devono essere alla base del suo comportamento.[2]

Quindi non è affatto strano notare proprio in questo periodo l'uso frequente dell' iconografia della *femme forte* insieme agli *exempla* di donne come Rachele, Judith e Deborah. L'idea non è nemmeno sfuggita al Della Valle, il cui capolavoro, la *Iudit*, sembra quasi un'espressione letteraria della stessa tipologia che si vedeva così spesso nelle arti figurative. La cosa interessante, comunque, è che l'identità della *femme forte* comportava sempre una diminuizione a favore della virtù maschile necessaria per regnare. Perciò le donne forti sono state viste come eccezioni alla regola che stabiliva l'inferiorità delle donne basata sulla loro debolezza. La loro forza doveva manifestarsi solo nei momenti più disperati, quali la guerra oppure la tirannia, come nel caso di Iudit. Quello che emerge come tema centrale della *querelle des femmes* in questo periodo è proprio la questione della libertà delle donne. Per gli scrittori maschili la libertà di una donna era possibile solo nel contesto religioso del libero arbitrio oppure nella libertà di ricevere la grazia di Dio.[3] Per le donne di questo periodo la libertà voleva dire ben altra cosa. Per la donna, invece, libertà significava poter participare alla vita pubblica fino ad allora concessa solo agli uomini.

Ci si può chiedere quale importanza abbia tutto questo per il discorso sul Della Valle. La risposta sta nel fatto che il tema della libertà viene espresso ne *La reina di Scozia* in termini molto simili a quelli che si notano nei trattati sulla *querelle des femmes*. La libertà nella quale Maria Stuarda e le sue compagne sperano

non verrà mai ottenuta; alla regina sarà solo concessa quella libertà di spirito conquistata con la sua morte. Lei è un'eroina non perchè compie un'azione forte come Iudit, ma per la sua accetttazione passiva della morte. Ma si può parlare di vera liberazione se il mantenere la fede provoca alla fine la morte? Secondo il Della Valle e i suoi contemporanei, la risposta era sicuramente affermativa, in quanto a Maria Stuarda viene accordato, almeno in quest'opera e nell'immaginazione popolare, il titolo di martire cristiano. La libertà cambia significato diverse volte durante la tragedia man mano che la regina comincia ad accettare la morte come unica possibiltà di essere libera. In questo senso, è possibile capire un duplice processo, esercitato sul personaggio femminile della regina che progressivamente decostruisce il suo potere terreno mentre aumenta il suo potere spirituale. Questo trasferimento di potere si manifesta nelle diverse caratterizzazioni dei due personaggi delle regine nemiche, nell'uso di uno spazio tridimensionale, e nella rappresentazione del corpo femminile presenti ne *La reina di Scozia.*

Fin dalle prime righe dell'opera, si nota l'importanza del contrasto tra potere terreno e potere spirituale. Questi due temi confluiscono in primo luogo nella figura del defunto re di Francia, Francesco II. L'immagine del suo passato, quando gli davano "tributo Senna e Garonna a lungo lido verso il ciel de l'Orse" svanisce subito in un'altra immagine della "poca terra oscura chiamata sepoltura" dove stanno le sue ossa, mentre la sua anima soffre per la perdita di Maria.[4] È solo a questo punto, "morto il mortale", che il re può riconoscere "dei mondani successi il variabil giro (I,i)". Le sue parole descrivono sia la perdita del potere politico di Maria, "rimanesti, o mia carne,/ di regia pompa e d'aureo manto adorna:/ or ti cinge, mendìca,/ miserabile gonna!", che il suo destino tragico: "rimanesti a regnar, a regnar nata: /or qual serva, dannata/ da vent'anni di misero martìre,/ verrai tratta a morire(I,i)". Si può notare già nelle prime righe, che la reina viene

presentata come una martire ed un esempio di fede cattolica. Nel discorso della regina, che riprende il tema del "volubil giro de le cose mortali", abbiamo la prima descrizione di Elisabetta, quando Maria dice, "a tanto colmo alzar mi volse il Cielo,/ perch'io cadendo poi precipitassi/ a non esser più donna/ neanco di me stessa/ e da mano tiranna ritener/ questa vita, quasi grazie e mercede/ d'un'empia mia nemica (I,i)". Mentre la regina viene descritta come una "mendìca" e "martìre" a cui manca il potere ma anche la libertà, Elisabetta, che si trova in una posizione autorevole, è vista invece come "tiranna" ed "empia". Poco dopo, il tema della libertà viene introdotto nella prima scena dalla cameriera, la quale sarà la portavoce della speranza, assecondata qualche volta dal coro di damigelle. La cameriera adopera il termine "libertà" non meno di sei volte in questo breve discorso. Questa ripetizione dal ritmo quasi martellante, si può notare con altre parole chiave nella tragedia. La libertà rappresenta e rimane, però, l'elemento che unisce i due momenti dell'opera, quando la regina spera ancora nella libertà e quando deve fare il "passo estremo" verso una morte liberatrice. Lo dice chiaramente la cameriera notando che "resti dunque/ a sofferenza, a speme: e se si niega/ la libertade al corpo, non si tolga/ l'alma ad aspettarla" a cui la regina risponde "Mia vittoria sarà la sepoltura(I,i)". In una maniera molto simile a quella della regina, la cameriera descrive Elisabetta in termini molto negativi, quando discute la possibilità di un attacco all'Inghilterra da parte degli Scozzesi e degli Spagnoli. Lei viene descritta come:

> "Ne già conviene stimar ch'aspra tiranna, e poco cara/ al popol suo, diviso in parti e 'n sette,/ e che femina imbelle,/ sol fra la pace avezza a tesser frodi,/ volontaria riceva anzi la guerra/ di due regni possenti insieme uniti,/ che da terra e da mar ponno assalirla,/ che liberar colei ch'ella ritiene/ oltra ogni diritto, contra ogni costume/ d'umanità, di fé, contra ogni legge/ barbara o gentil (I,i)".

Benchè queste due descrizioni vengano dalla parte nemica, ambedue rappresentano un commento interessante sull'idea del potere femminile da parte di Della Valle. Per di più, il fatto che la regina Elisabetta non è mai presente in scena aumenta il peso delle descrizioni che gli altri personaggi fanno di lei. È stato notato che l'assenza della regina Elisabetta "è proprio dovuto alla centralità di Maria, celebrata come martire cattolica oltre che come regina, la regina 'madre' depositaria di un ideale modello di vita."[5]

La differenza tra questa regina "modello di vita", e l'altra, che sembra un'immagine di tirannide spietata, è riflessa anche dai personaggi secondari delle loro corti. La corte del potere "caduto" della regina di Scozia è rappresentata come una comunità fatta di affetti. Riccorre sempre l'uso di termini familiari tra la regina, la sua cameriera e il coro di damigelle. Il loro non è un rapporto forzato oppure dovuto solamente all'ambizione dell'individuo che vuole ricevere benefici dal monarca. I servizi che rendono alla regina sono più che altro manifestazioni d'amore. I rappresentanti di Elisabetta invece sono in primo luogo tutti uomini. È interessante che sono i ministri di sesso maschile i portavoci della politica della ragion di stato, una politica che uscendo dalla bocca di Elisabetta, cancellerebbe la sua identità femminile. Il modo in cui questi ministri, specialmente Lord e Beele, trattano la regina di Scozia non lascia un'immagine positiva né di Elisabetta né di questo tipo di politica. Il momento in cui Beele viene ad esporre le condizioni che la regina deve accettare per avere la sua libertà è molto significativo in questo senso. Lui descrive Elisabetta come "pietossima e possente." È molto importante quel secondo aggettivo che sottolinea chi ha il potere in questa situazione. La regina risponde dicendo che "E chi manda, e chi viene, e quel che dice/ egualmente è crudel: così fiè ingiusto/ quel che ha da seguir. Ma s'è crudele/ e chi manda e chi parla, io che l'ascolto/ misera son, e misera altrettanto(III,iii)". Questo contrasto tra la crudeltà

di Elisabetta e l'umanità di Maria viene mantenuto per tutta la tragedia. Il tocco finale dato alla figura della regina Elisabetta appare anche in un commento fatto da Maria Stuarda quando scopre che non sarà liberata ma uccisa. Essa risponde al crudele consigliere della regina Elisabetta dicendo che:

> "Sopra me disfoghi l'odio ingiusto e crudele, e il mio sangue,/ spenga l'ingorda sete/ di donna, anzi di furia, coronata/ di gemme al capo e l'alma di serpenti./ Se 'n va il ministro fiero/ di reina più fiera,/ e porta ne la mente il rio veneno/ (e 'l trarra per la bocca),/ il veneno mortal che già molt'anni/ ci va temprando il Cielo (III, iii)".

In questo caso, Elisabetta cessa di essere umana per assumere l'immagine di "furia" infernale che esprime l'eccesso della sua crudeltà. Quello che turba Maria non è il fatto che Elisabetta porta "gemme in capo" ingiustamente in quanto non è veramente legittima erede al trono inglese, ma soprattutto il fatto che Elisabetta non è cattolica e perciò ha "l'alma di serpenti". I discorsi di Maria, come si nota in questo esempio, diventano sempre più focalizzati sullo spirito, in modo da preparare la strada per il martirio. Anche nel suo discorso davanti al popolo, prima di morire, essa risponde a tutte le accuse contro di lei dicendo che "la vera cagion de la mia morte è l'esser io fedele al mio Signor(V,iv)." Questa particolare riscrittura della storia attuale, perchè in realtà Maria è stata uccisa più per motivi politici che per la sua fede cattolica, serve come esempio per "dimostrare la fragilità del potere umano e la volubilità della sorte, temi tanto sentiti nell'epoca barocca e profondamente vissuti dai personaggi dellavalliani."[6] Lo dice chiaramente la protagonista quando nota che "e questo esempio sia/ a chi vive, a chi regna; e miri quanto/ sia sdrucciolo il terreno ove s'imprime/ l'orma del piede umano: è mobil cerchio/ la vita che corriamo, ove ci aggira/ mano or placida or dura, or alto or basso (IV,iii)."

Le differenze fra le due corti delle regine nemiche non si limitano solamente ai consiglieri di Elisabetta. I discorsi del servo di Maria, che sembrano quasi un elogio del buon governo di un monarca, quale la regina di Scozia, evidenziano anche le differenze sostanziali tra le due regine. Dopo un incontro con Maria Stuarda, egli descrive "com'è liberal, com'è cortese,/ com'è soavamente e grave e saggia/ la reina ch'io lascio, a quanto indegna/ di sì misero stato (III,i)." Allo stesso tempo, lui rivela un po' la difficoltà di servire persone che non possiedono tanta generosità di spirito quando dice: "Ora me 'n vo, che la dimora mia/ a voi non giova e a me nuocer potrebbe;/ la servitù richiede/ prontezza: al suo signor chi tardi arriva/ con suo periglio arriva (III,i)." Alcuni critici hanno notato che questi accenni alla vita di corte appaiono piuttosto spesso nelle opere del Della Valle e sembrano suggerire un commento negativo da parte dell'autore su questa forma di vita con cui ha avuto molta familiarità. Il servo sottolinea anche il tipo di rapporti esistenti nella corte "in potere". Questi legami politici contrastano con i rapporti affettivi che si trovano nella corte della regina "madre", Maria Stuarda. Verso la fine della tragedia, i legami familiari tra i membri della corte della regina vengono messi in risalto sempre di più. Infatti, Maria stessa chiama il coro di damigelle "le sue figlie", la cameriera una "madre", mentre descrive il suo affetto per loro dicendo che "ricordevoli siate/ ch'io fui vostra padrona per natura,/ ma per affetto madre/ e per sorte compagna/ di sventure e di affanni (II,ii)." È interessante anche che il coro de *La reina di Scozia* agisca come un personaggio, e non come il coro tradizionale che appare solo all'inizio e la fine degli atti. I commenti fatti dal coro riprendono spesso i discorsi della regina oppure usa la prima persona come se fosse un personaggio singolo. Tutti i membri della "corte" della regina in qualche maniera fanno eco a lei ed a volte sembrano esprimere altri aspetti della sua psicologia.

Il concetto della libertà in *La reina di Scozia* viene

rappresentato anche attraverso l'uso di spazio. Si nota subito che ci sono pochi cambiamenti di luogo che in questa tragedia. Questo aspetto, insieme ai lunghi monologhi, dà il senso di un esame accurato della psicologia di una donna travolta da vent'anni di prigionia. Allo stesso tempo, può anche spiegare perchè questa tragedia non è mai stata rappresentata. Manca davvero l'azione necessaria per attirare l'attenzione del pubblico, anche se lo sviluppo psicologico dei personaggi è davvero eccezionale. Tutte le scene hanno luogo nelle stanze che formano la prigione della regina. L'unico cambiamento significativo avviene al momento dell'esecuzione quando la regina sale sul patibolo davanti agli spettatori della sua "orribil tragedia". L'assenza di uno spazio fisico, che tra l'altro sottolinea lo stato di prigionia della regina, non significa che nella tragedia lo spazio manca tout court. Infatti, è stato notato come ne *La reina di Scozia* l'uso dello spazio avviene a tre livelli.[7] Oltre allo spazio fisico che è sempre molto limitato, ci sono momenti di apertura attraverso due altri tipi di spazio, vale a dire lo spazio interiore e quello che si può chiamare spazio "metafisico". Tutti questi tipi di spazio,comunque, parlano in modi diversi della libertà.

L'impossibilità di una libertà fisica viene rappresentata appunto con i pochi cambiamenti di luogo nella tragedia. I movimenti della regina e delle sue damigelle sono quasi esclusivamente limitati alle stanze interne che formano la loro prigione. Persino la morte corporea, raffigurata come un'ombra nel prologo, esprime l'idea dello spazio limitato quando l'ombra dice che le sue ossa restano in "poco terra oscura/ chiamata sepoltura." La questione della limitazione dello spazio fisico concesso alla regina e alla sua corte, viene subito messa in rilievo dal coro, quando dice che la regina "c'impose il venircen qui fuori a l'aria, al cielo, che si raro veggiam" e descrive come lei "s'e rinchiusa sola la, ne la stanza più riposta, dove orar suole (I,i)." Anche la cameriera accenna allo spazio limitato della prigione,

poco dopo, quando risponde al coro, "Or qui vi lascio, e darò un giro sin dove e permesso dal capitan custode che 'l prigionero pie scorra e arrivi (I,ii)." Qualche scena dopo, il servo dà altre notizie della prigione della reina e descrive la "fosca scala/ solitaria ahimè quanto, e quanto indegna/ di regio albergo (III,i)."

Se lo spazio fisico non offre nesssuna possibilità di apertura o libertà per la regina di Scozia e per le sue compagne, lo spazio interiore invece, dove la memoria regna insieme alla speranza di liberazione, offre dei brevi istanti di sollievo. I ricordi sono gli unici momenti in cui il linguaggio del Della Valle si apre. Alcune delle descrizioni più belle e felici delle opere dellavalliane si trovano nei momenti di nostalgia de *La reina di Scozia.* Questo accade per esempio quando vengono ricordate le passate glorie nella corte della regina: "immagino soavi e dilettosi tempi; e già mi fingo ne la camera tua, reina mia, chiamar or conti or duci, ed essi uscirne lieti di alte speranza e di mercedi", oppure rivivono le speranze per un ritorno ai "dolci campi di Scozia e piaggie care de la mia patria amata, col presagio soave e con la spema d'anima saggi, accorta, cui raro falle antivedenza vera, anch'io vedervi spero (IV, i)". Quest'ultima citazione propone una di quelle situazioni in cui il coro parla in prima persona come se esprimesse i pensieri della regina stessa. Allo stesso tempo, questo spazio della memoria accenna a quei ideali "modelli di vita" simboleggiati dalla regina "madre". La cameriera immagina la regina "in alto seggio ornato a gemme ed oro, cui faccian genti armate ampia corona", cioè circondata dai simboli di potere assoluto. Allo stesso tempo, vede la regina "benigna ora ricever liete/ gratulazioni e offerte da reali/ messagier, quinci e quindi a [lei] condotti/ per lunghissime vie da vari lidi,/ or ascoltar del popol [suo] fedele/ di nobili e plebei, richieste umili,/ e graziosa [lei] conceder parte,/ parte negar, seguendo il dritto e 'l giusto/ de le dimande lor; ma dolce sempre/ concedendo e negando (II,i)". Quest'immagine del bel vivere sotto un monarca giusto si contrappone alla crudeltà di Elisabetta e alla

prigione in cui è rinchiusa Maria. Eppure essa sembra influenzata dall'invito del coro a sperare nella "libertade amata" anche se solo per qualche istante; l'arrivo del servo distrugge di nuovo ogni speranza. Questo è anche l'unico momento nella tragedia in cui il lettore stesso può ingannarsi e pensare che il sangue della regina non debba essere per forza un "tragico inchiostro a dolorose carte" mentre "l'altrui crudeltade nel danno [suo] fiè celebrata alla fine con orror e pietade (IV,i)."

Mentre lo spazio interiore rappresenta una liberazione che non dura a lungo, lo spazio "metafisico" sarà quello in cui la regina acquisterà finalmente la libertà tanto desiderata da lei stessa e dalle sue compagne. Questo luogo dello spirito si manifesta subito nel prologo, con la figura dell'ombra che guarda dall'alto e vede "il variabil giro" delle vite umane. In questo senso, la tragedia si completa dove è iniziata, perchè si conclude con la vittoria della regina attraverso la sua liberazione spirituale. Il primo atto introduce già la nozione dell'anima imprigionata nel corpo durante la vita umana che attende il momento di liberazione con la morte. Queste parole vengono dalla regina stessa quando dice "Sprigionerammi, credo, ma a l'alma prima fiè tolta la prigioneria". L'immagine dell'anima pellegrina è anche importante come simbolo di questo passaggio. La regina l'adopera nel momento in cui il consigliere pronunzia la sua sentenza di morte. Lei si paragona ad un pellegrino che si prepara per la partenza dicendo che:

> "tale anch'io/ ne la notte acerbissima e indegna/ de le sventure mie, solo aspettando/ al mio estremo cammin l'ora prescritta,/ di sofferenza l'anima vestita,/ e posto il fascio dei miei gravi errori/ sovra gli omeri amici di Chi volse/ sopre se torlo, con la verga forte/ de la speranza nata in mezzo al mare/ d'infinita pietade, apparecchiato/ ho 'l piede al duro passo che m'ascrivi.(IV,iii)."

È molto interessante notare che ciò che essa chiede al consigliere,

subito dopo, è di poter avere "qualche spazio maggior" siccome "orrido è troppo dubbio 'l varco e più falle chi più si assicura." Quello che lei intende per "spazio" è proprio quello "metafisico", in quanto vuole tempo per pregare o come dice lei " tempo di pensar come son vissa o come ho da morire."

Se la vittoria finale della regina di Scozia avviene nella sfera spirituale, sembra molto strano che così tanta enfasi venga posta nella tragedia sulle sue sofferenze ed eventualmente sulla distruzione del suo corpo. È proprio così, comunque, ed un motivo per questa scelta da parte di Della Valle consiste certamente in questo duplice processo per cui la distruzione corporea significa allo stesso tempo una vittoria spirituale. Un altro motivo per l'uso del corpo come simbolo di potere e libertà oppure dell'assenza di essa viene espresso nelle parole del coro che chiede al maggiordomo di "dipinger[gli] parlando l'orribil accidente" perchè "son le parole l'imagin delle cose e ne l'imagin forse sentirò quel che tu nel ver sentisti (V,iv)". Questo teatro dentro il teatro dà un senso del metodo di lavoro del Della Valle stesso, le cui descrizioni a volte raggiungono un livello quasi pittorico oppure figurativo. La sua attenzione al corpo, e all'uso di alcune parti di esso, come simboli per varie ideologie è tale quale quello dell'artista. In un'articolo intitolato "Women, Art and Power", Linda Nochlin esamina un gruppo di quadri dell'Ottocento per esplorare "the operations of power on the level of ideology." Quello che l'autrice scopre dallo studio che fa delle figure femminili in questi quadri, è il suggerimento che la forza maschile viene simbolizzata dall'attività, mentre la debolezza femminile viene invece simbolizzata dalla passività. Questa stessa passività femminile viene celebrata in questi quadri e la donna "vittima" di una catastrofe diventa un simbolo, anzi modello iconografico, per il comportamento delle donne in generale. Quest'analisi, benchè faccia parte di un altro campo, quello artistico, e di un'altra epoca, quella ottocentesca, si presta molto bene al periodo ed al lavoro

del Della Valle. La Nochlin nota anche come la manipolazione del corpo femminile da parte dell'artista maschile, o almeno la sua abilità di possederlo e distruggerlo, riflette la natura problematica che il potere femminile rappresentava per gli uomini dell'epoca, in quanto cercavano di risolverla anche attraverso il linguaggio simbolico dell'iconografia.[8] Prima di tutto, l'immagine della testa che ricorre dappertutto è ovviamente il simbolo antropomorfico del potere, un simbolo che dovrà essere tolto per sempre dalla regina di Scozia, in quanto rappresenta la possibilità di un colpo di stato fatto da parte dei suoi sostenitori. Il corpo della regina, ma anche il corpo femminile in generale, viene adoperato come simbolo di molti altri concetti nella tragedia. Nei momenti di nostalgia, il coro descrive appunto come "torneranno le perle/ a le neglette mie squalide chiome,/ e variano vesta,/ or candido ornerammi,/ or verde, or giallo, or perso,/ or purpureo colore (IV,i)". In qualche modo, il benessere si traduce in immagine del corpo femminile ornato di gemme e stoffe fini. L'uso di questo tipo di ornamentazione ha anche un riscontro nei ritratti reali dell'epoca. Infatti, in un ritratto della regina Elisabeth I di George Gower del 1558 si può anche notare come il suo vestito riccamente ingioiellato e le collane di perle intorno il collo sono dei "signifiers of magnificence."[9] D'altra parte, ci sono molte descrizioni della sofferenza fisica che la regina subisce durante i suoi vent'anni di prigionia. Quest'aspetto viene messo in rilievo specialmente negli ultimi momenti prima della sua morte. Il maggiordomo descrive che dopo essersi inginocchiata davanti alla croce, la regina " al fin, volendo levarsi, grave del dolor e forse da quella debiltà che già contratta ha lungamente, e ricaduta sopra la man sinistra, e con lei data ha in terra, e 'n cader s'è rivolta (V,i)." Un altro accenno importante alla debolezza fisica della regina viene raccontato anche dal maggiordomo che parla di come "ella ha fatto forza sopra il mio braccio per salire il primo grado de l'orribil scena, dove a pena ha potuto alzar il piede. Cosi l'han presa due più a me vicini,

e appogiata a lor, senz'altro dire, è giunta al sommo, con piè grave ed infermo, ma con fronte alta e lieta(V,iii)." Nonostante questi momenti di debolezza fisica, la regina cerca sempre di mantenere la compostezza di un monarca. La regalità della regina appare in tutto il suo splendore, allorquando questa riesce ad esteriorizzare i suoi moti più intimi, nonostante la costrizione impostale dal carcere. È notevole che sia proprio nei momenti di massima debolezza fisica che la regina dimostra la sua identità regale. Il tema della regalità in questo senso viene connesso con quello della libertà di spirito, in quanto Maria si identifica fino alla fine come "una reina, libera signora, a cui giudice alcun non diede Iddio se non se stesso, fatta prigionera da chi men deve, di fuggir procura miserabil prigione e dura" e poi aggiunge "se questa è colpa, io moro giustamente condanata (IV,iv)". Il fatto che la sua regalità non può mai essere tolta, neanche dopo i vent'anni di prigione, è anche perchè lei la considera come qualcosa stabilta dalle leggi divine. È per questo che non rinuncerà al trono inglese perchè "torre a [se] stessa quel che Dio [le] diede, ne 'l debb[a], ne 'l consent[a]. Ei, sua mercede, nascer [le] fe' reina: anco reina [le] riceva morendo. Il regio segno segua l'anima sciolta: s'altri stima di potermen privar, venga e si 'l si tolga (III,iii)". La descrizione finale del corpo della regina completa il ritratto di martire cristiano già iniziato con la sua raffigurazione di regina "madre". Quando la cameriera descrive "quante volte le ornar que[lle] [sue] mani di bianchissime perle, e quante vid[e] il lor candor vinto dal [candore de la reina](IV,iv)", l'immagine si contrasta con le perle a cui riferisce il coro nel momento di nostalgia. Lo stesso succede quando la cameriera dice come "ha tronco l'aspre ferro" il collo della regina faccendo un "orrido monile" del suo sangue. Lei ripete il termine "monile" a questo punto, che una volta era "aureo", proprio per contrastare un'immagine di potere con l'immagine della perdita di esso.

Infatti, si può notare come "il carattere allegorico di questo

tipo di drammi comporta una rappresentazione come rituale di una condizione di afflizione fino alla morte, che risolve religiosamente tale esperienza."[10] La parola chiave di questa citazione sembra "rituale" in quanto il corpo diventa simbolo del rito necessario, cioè la sofferenza e morte, per ottenere il titolo di martire. Dopo l'orrida descrizione della morte della regina in cui:

> "il fier ministro,/ in rimirarla tale, ha tronco tosto/ la corda onde pendava il mortal ferro,/ il qual precipitando si [è]sommerso/ ne le candidi carni, in quel bel collo" e poi come "si stese le membra da una parte/ e dall'altra la testa, ella è rimasa/ cadavero tremante, onde si sgorga/ per grosse canne il sangue; e s'è veduta/ la dolcissima bocca contrar gli spiriti estremi,/ riaprirsi e serrarsi, graziosa/ anco nei moti della morte orrenda (IV, iv),"

la tragedia finisce con il corpo, anzi "tronco" senza testa della regina. Il corpo rappresenta sia il simbolo del potere politico completamente "decaduto" e sia il momento del martirio. In questo senso, la morte della regina viene intesa non solamente "come occasione di rottura irremediabile ma motivo di mesta querela, momento non tragico ma elegiaco."[11]

È proprio tramite la sua sottile manipolazione di simboli di potere e libertà che il Della Valle riesce ad esprimere la natura mistica del martirio. La tragedia, in quanto esprime "il variabil giro delle cose umane", dimostra che la morte orrenda può essere interpretata come una vittoria ed allo stesso tempo come liberazione. Questo tipo di libertà "spirituale" è proprio frutto di una cultura in cui, come descrive Linda Noclin per quanto riguarda le arti visive, l'immagine della donna forte doveva essere "reintegrata" con le regole sociali che la stabilivano come una vittima debole. Il teatro tragico del barocco, e in particolare le opere dellavalliane, adoperavano la figura femminile come simbolo per eccellenza del gesto eroico acquistato con la passività e della

natura mistica dell'esperienza religiosa.

Jacqualine Dyess
University of California Los Angeles

Note

[1]Sanguinetti-White,Laura. *Dal detto alla figura* (Firenze: Olschki,1992), p.11.
[2]Mary Beth Rose, *Women in the Middle Ages and Renaissance: Literary and Historical Perspectives* (Syracuse: Syracuse University Press, 1987), p.118.
[3]Rose, p.1-22.
[4]Federico Della Valle, "La reina di Scozia" in *Teatro del Seicento*, a cura di Luigi Fasso (Milano, Napoli: Ricciardi, 1956). Altre citazioni appariranno nel testo del saggio.
[5]Sanguinetti-White, p.29.
[6]Sanguinetti-White, p.23.
[7] Sanguinetti-White, p.151.
[8]Linda Nochlin, "Women, Art, and Power" in *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith Moxey (New York: Harper Collins, 1991), p.p.1-46.
[9]Andrew and Katherine Belsey, "Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I" in *Renaissance Bodies: the English Figure and Human Culture, c.1540-1660*. Ed. L. Gent and N. Llewellyn (London: Reaktion Books,1990), p.11.
[10]M. Sacco- Messineo, *Il Martire ed il Tiranno: Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco* (Roma: Bulzoni, 1988), p. 85.
[11]M. Sacco-Messineo, p.85.

Bibliografia

Belsey, Andrew and Katherine. "Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I" in *RenaissanceBodies: The Human Figure in English Culture, c.1540-1660.* Ed. L.Gent and N. Llwellyn. London: Reaktion Books, 1990.

Nochlin, Linda. "Women, Art and Power", in *Visual Theory: Painting and Interpretation.* Eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith Moxey. New York: Harper and Collins, 1991.

M. Sacco-Messineo, *Il Martire ed il Tiranno: Ortensio Scammacca ed il Teatro Tragico Barocco.* Roma: Bulzoni, 1988.

Rose, Mary Beth ed. *Women in The Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical Perspectives.* Syracuse: Syracuse University Press, 1987.

Laura Sangiunetti- White. *Dal Detto alla Figura: La Tragedie di Federico Della Valle.* Firenze: Olschki, 1992.

Il Teatro Italiano: La tragedia del Cinquecento, a cura di Marco Arianni. Torino: Einaudi,1977.

Il Teatro del Seicento. A cura di Luigi Fassò. Milano, Napoli: Ricciardi, 1956.

1910: The Emancipation of Dissonance

Tom Harrison's *1910* is an analysis of European culture in the years preceding W.W.I. This is a crucial age in which ideas and values that had been at the foundation of Western culture begin to loose their credibility. Harrison's analysis combines the focus on a short span of time and on a limited geographical area—East Central Europe—with a broad research that includes all of the intellectual figures of the turn of the century. Harrison's research, which smoothly crosses national as well as cultural borders, deals mostly with philosophers and artists working in Italy, Germany, and the Austrian-Hungarian Empire. The cultural atmosphere of the first decade of the twentieth century is aptly recreated through references to literature, philosophy, music, fine arts, and historical events.

Such a range of diversified sources can be handled only if the author's goals and methods are well-defined from the beginning, as in Harrison's *1910*. The introduction states that the goal of the book is to create "a space in consciousness" for an intellectual experience, 1910 expressionism, that is viewed by Harrison as a turning point in the evolution of Western Culture. The same introduction also lays out the structure of the book by outlining the four characteristics of expressionism that, in a noteworthy correspondence between content and expression, are the subject matter of the four chapters of the book. The first pages of 1910 also disclose the essence of Harrison's method: an endless questioning of texts and works of art. In each stage of its development this relentless inquiry displays the two polarities of Harrison's research, the sources and their interpreter.

The goals stated by Harrison in the introduction to *1910* are achieved. At the end of the book the reader gains consciousness of the cultural importance of what happened in East Central Europe during the first decade of our century. *Persuasion and Rhetoric*—Carlo Michelstaedter's up until now not well-known dissertation—stands out as one of the most disquieting and uncompromising works of the age preceding W.W.I. At the end of Harrison's book the traditional perception of Europe's cultural geography is altered as well, with forgotten corners such as Gorizia or Budapest gaining the relevance usually granted to Paris or Moscow. Furthermore, through his relentless cross-examination of the sources Harrison is able to portray the cultural climate of 1910 as well as to position expressionism in Europe's intellectual history. Finally, appropriately reminding his reader of the critic's function, Harrison conveys his judgment on qualities and limits of expressionism.

This book explains how 1910 idealists were able to challenge some of the oldest truths of the European tradition, such as the distinction between subject and object, the existence of universal forms, or the identity of the self. The reader also learns that expressionism gave birth to modernity as we know it: an age in which opposite principles appear to coexist and any established truth is shattered. This display of our present through the interpretation of our pasts is, in conclusion, the most remarkable feat achieved by Harrison's *1910*.

Marco Codebò
University of California Los Angeles